Osmanlı

11

KÜLTÜR VE SANAT

EDİTÖR
GÜLER EREN

BİLİM EDİTÖRLERİ
DOÇ. DR. KEMAL ÇİÇEK
CEM OĞUZ

Türkiye Diyanet Vakfı
İslâm Araştırmaları Merkezi
Kütüphanesi
Dem. No: 73161
Tas. No: 956.07
OSM

YENİ TÜRKİYE YAYINLARI

TEKNİK KOORDİNATÖR
MURAT OCAK

GÖRSEL YÖNETMENLER
HATİCE KOT / ERSİN BALCI

GÖRSEL YÖNETMEN YARDIMCILARI
SEVGİ ÖZÇELİK / LEVENT ELPEN / AYŞE BALCI

DİZGİ GRUBU
ALİ TAŞTEPE / Ö. FARUK TAŞTEPE / ADEM TEMİZKÖK
ALİ ŞİMŞİR / EMRE TAŞTEPE / GÖKHAN ÖZEN
FAHRİ UZUN / AHMET MAYALI

RESİM TARAMA
HAMDİ ALKAN

TASHİH GRUBU
OYA AKBAŞ OCAK / ELNUR AĞAOĞLU / KAZIM BİLGE
AHMET KARAÇAVUŞ / HALİT ÜNSAL / SEVİL DÜNDAR
AYLA YILDIZ / MEHMET LÂLE / EMİNE ÖZDEMİR
SERAP DÜNDAR / HÜMEYRA SAK / ÖZLEM ATA

GRAFİK TASARIM
YAZIEVİ İLETİŞİM HİZMETLERİ

DİZGİ
GÖKÇEN TEKNİK

BASKI
SEMİH OFSET

CİLT
BALKAN CİLTEVİ

YAYIN KODU
ISBN 975-6782-03-X (TAKIM)
975-6782-14-5 (CİLT)

YAYIN YERİ VE TARİHİ
ANKARA 1999

Yan Kağıt Ebrûsu: Mustafa Düzgünman

Osmanlı

YAYIN KURULU BAŞKANI

PROF. DR. HALİL İNALCIK

CHICAGO ÜNİVERSİTESİ / BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

YAYIN KURULU

PROF. DR. NEJAT GÖYÜNÇ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. YUSUF HALAÇOĞLU

TÜRK TARİH KURUMU (TTK) BAŞKANI

PROF. DR. EKMELEDDİN İHSANOĞLU

İSLÂM KÜLTÜR, SANAT VE TARİH ARAŞTIRMALARI MERKEZİ (IRCICA) BAŞKANI

PROF. DR. ERCÜMENT KURAN

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. MÜBAHAT S. KÜTÜKOĞLU

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. JACOB M. LANDAU

HEBREW ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. AHMET YAŞAR OCAK

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. İLBER ORTAYLI

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. STANFORD SHAW

CALIFORNIA ÜNİVERSİTESİ / BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. BAHAEDDİN YEDİYILDIZ

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

MÜŞAVİRLER
PROF. DR. HAKKI ACUN / PROF. DR. NAMIK AÇIKGÖZ / PROF. DR. HÜSEYİN ALGÜL / PROF. DR. RÜÇHAN ARIK / PROF. DR. OLUŞ ARIK / DOÇ. DR. MEHMET ARSLAN / PROF. DR. OKTAY ASLANAPA / BEŞİR AYVAZOĞLU / YRD. DOÇ. DR. ALİ BARAN / PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA / DOÇ. DR. NAZAN BEKİROĞLU / DOÇ. DR. SÜLEYMAN BEYOĞLU / DOÇ. DR. TURGUT CANSEVER / PROF. DR. GÖNÜL CANTAY / PROF. DR. NUSRET ÇAM / PROF. DR. BEKİR DENİZ / PROF. DR. UĞUR DERMAN / DOÇ. DR. ÇİÇEK DERMAN / PROF. DR. AHMET B. ERCİLASUN / DOÇ. DR. SÜLEYMAN ERGUNER / DR. ZEYNEP TARIM ERTUĞ / PROF. DR. İSMAİL ERÜNSAL / PROF. DR. SEMAVİ EYİCE / PROF. DR. HARİD FEDAİ / DR. KIYMET GİRAY / PROF. DR. VICTOR GRIGORIEVIC GUZEV / PROF. DR. UMAY TÜRKEŞ GÜNAY / PROF. DR. YUSUF HAMZAOĞLU / ASSOC. PROF. DR. RALF MARTIN JAGER / PROF. DR. MUSTAFA İSEN / PROF. DR. HAŞİM KARPUZ / VEDAT KOSAL / PROF. DR. GÜNAY KUT / PROF. DR. EMİNE GÜRSOY NASKALI / PROF. DR. SAADETTİN ÖKTEN / PROF. DR. İSKENDER PALA / DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ / PROF. DR. GÜNSEL RENDA / DOÇ. DR. SAİM SAVAŞ / PROF. DR. MUHİTTİN SERİN / PROF. DR. ENGİN SEZER / PROF. DR. ZEREN TANINDI / PROF. DR. MUZAFFER TUFAN / PROF. DR. ABDÜSSELAM ULUÇAM / DR. RECEP USLU / YRD. DOÇ. DR. AYGÜL ÜLGEN / ETHEM RUHİ ÜNGÖR / PROF. DR. ALEMDAR YALÇIN / PROF. DR. KAZIM YETİŞ

SANAT VE YAYIN MÜŞAVİRİ
AHMET KOT

YURT DIŞI KOORDİNASYON
CEM OĞUZ / CEMRE GÜZEL

TERCÜME

KOORDİNATÖR
CEM OĞUZ

REDAKTÖRLER
DOÇ. DR. KEMAL ÇİÇEK / DR. JUDY UPTON-WARD
ERTAN AYDIN / YILMAZ ÇOLAK

MÜTERCİMLER
ESRA ALTUN / ERKAN APAYDIN / YRD. DOÇ. DR. BERDAL ARAL / AYKAN CANDEMİR / DR. SİMTEN COŞAR / ÖZLEM YELDA DİLMEN / AZİZ MURAT HATİPAĞAOĞLU / ELİF KOPARAL / MUSTAFA MACİT / ELİF YENEROĞLU

ÖNSÖZ

Osmanlı-Türk Kültür ve Sanatı'nın incelendiği bu üçüncü cildimizde "Geleneksel Sanatlar", "Resim ve Heykel" ve "Sahne Sanatları"na yer verilmiş, ayrıca "Kütüphanecilik ve Kitap" da ele alınmıştır.

Hat sanatı ile başladığımız "Geleneksel Sanatlar" bölümünde tezhip, cilt, minyatür, ebrû, çini, maden işleme, tezyinat ve el sanatları incelenmiştir. Bu sanatların bir sanat olmanın ötesinde her birinin birer meslek haline geldiği anlaşılmaktadır. Mesela ciltçilik, hattatlık, ebrûzenlik sanat olmanın ötesinde bir geçim kaynağı idi ve lonca teşkilatı içinde yerini bulmuştu. İslam dininin tasviri yasakladığı iddiasıyla, İslam dünyasında genel kabul gören minyatür gibi boyutsuz resimler, Sinan Bey, Matrakçı Nasuh ve Levni gibi değerli Osmanlı sanatçıları tarafından sarayın himayesinde kurulan nakkaşhaneler sayesinde ince, zarif bir sanat kolu haline getirilerek ve Batı'ya intikal ettirilmiştir.

Hat ise, Allah'ın kelamını en iyi şekilde yazmanın bir aracı olduğu için padişahların bile ilgi alanına girmiştir. Osmanlı padişahlarının önemli bir kısmının hattat olması bu sanatın yüksek kademelerden himaye ve teşvik görmesine sebep olmuş, bu sayede, Şeyh Hamdullah, Ahmed Karahisarî ve Hafız Osman gibi Osmanlı hattatları kendi ekollerini kurma fırsatı bulmuşlardır. İslam medeniyetinde zirveyi temsil eden Osmanlılar, bu sanatları da kendilerinden önceki Türk-İslam devletlerinden miras almışlar, fakat batılılar tarafından bile gıpta edilecek derecede geliştirmişlerdi. Bu ciltteki yazılar bu tema etrafında her bir sanatın teknik yönlerini ve Osmanlıların katkılarını inceleyerek, unutulmaya yüz tutan geleneksel sanatları ilk kez bu kadar geniş bir yazar kadrosunun tartışmasına açmıştır.

Osmanlı'da resim ve heykel başlığı bu cildin ikinci kısmını oluşturmaktadır. Burada geleneksel sanatlardan resim, heykel ve fotoğrafa doğru işleyen sürecin siyasi tarihin seyri ile at başı gittiğine dikkat çekilmelidir. Bu durum, siyasi tarihin kültür ve sanat olaylarından habersiz okunmaması ve değerlendirilmemesi gerektiğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Demek ki Rönesans ressamlarının Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapması, ilk ressamların asker, ilk büstünü yaptıran padişahın Sultan Abdülaziz olması tesadüfî değildir ve ancak siyasi olaylarla birlikte değerlendirilirse bir anlam ifade eder. İşte "Osmanlı" adlı eserimiz, bu gaye ile tarihin farklı disiplinlerini bir arada buluşturmak suretiyle bu alanda da

bir ilki başlatmakta, Osmanlı tarihinin farklı kesitlerini başka başka mekan ve sahalarda tartışan bilim adamlarını buluşturmanın müşahhas faydalarını ortaya koymaktadır.

Aynı bağlamda düşünülmesi gereken bir konu olan geleneksel ve modern tiyatronun evrimi de son bölümde ele alınmaktadır. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında bir tarafta Ortaoyunu ve Hacivat ile Karagöz'ün diğer tarafta tiyatro ve sinemanın ilgi görmesi, batılılaşmanın kültür boyutunu gözler önüne sermektedir.

Osmanlı toplumunda kitap temel kültürel değerlerden birisi olmakla beraber, kültürün en temel kaynağını kelam teşkil etmiş, bu bakımdan kütüphanecilik ve kitapçılık arzu edilen nispette gelişememiştir. Bu bölümdeki yazılar sahaflığın Osmanlılarda çok itibarlı ve yaygın bir meslek olduğunu, ancak Türk ailesinin kitap sahibi olma oranının düşük kaldığını belirlemektedir.

Kültür ve Sanat'ın tarihin temel parçalarından birisi olarak görülmesi gerektiğini bir kere daha işaretle eserimizin tarih ve güzel sanatlar bölümlerinin buluşmasına vesile olmasını dileriz.

Yeni Türkiye

İÇİNDEKİLER

cilt

11

BİRİNCİ BÖLÜM

Geleneksel Sanatlar

hat

OSMANLI TÜRKLERİ'NDE HAT SANATI / *PROF. h.c. M. UĞUR DERMAN* / 17 n OSMANLI HAT SANATI / *PROF. DR. MUHİTTİN SERİN* / 26 n OSMANLILARDA HAT SANATININ GELİŞMESİ VE BUNUN NEDENLERİ / *PROF. DR. ALİ ALPARSLAN* / 35 n OSMANLI DÖNEMİNDE HAT SANATI / *YRD. DOÇ. DR. ABDÜLHAMİT TÜFEKÇİOĞLU* / 43 n HATTAT OSMANLI PADİŞAHLARI / *PROF. DR. HÜSREV SUBAŞI* / 52 n TÜRK VAKIF HAT SANATLARI MÜZESİNDEKİ OSMANLI SULTANLARININ HATLARI / *CİHAN ÖZSAYINER* / 61 n OSMANLI SULTANLARININ TUĞRALARI VE TUĞRALI BELGELER / *ŞULE AKSOY* / 65 n OSMANLI TUĞRALARINA ELEŞTİRİ AÇISINDAN BİR BAKIŞ / *PROF. DR. NİHAT BOYDAŞ* / 76 n KLASİK OSMANLI HAT SANATINDA GRAFİK DEĞERLER / *DR. SAVAŞ ÇEVİK* / 84 n MEVLEVÎ SANATÇILAR / *YRD. DOÇ. DR. HAMİT ARBAŞ* / 93

tezhip ve cilt

OSMANLI SANATINDA CİLT / *PROF. DR. ZEREN TANINDI* / 103 n OSMANLI ASIRLARINDA USLÛP VE SANATKARLARIYLA TEZHİP SANATI / *DOÇ. DR. F. ÇİÇEK DERMAN* / 108 n OSMANLI SANATINDA TEZHİP / *PROF. DR. ZEREN TANINDI* / 120 n XVIII. YÜZYIL MÜZEHHİP, ÇİÇEK RESSAMI VE LÂKE ÜSTÂDI ALİ ÜSKÜDÂRİ / *YRD. DOÇ. DR. GÜLNUR DURAN* / 126 n TÜRK TEZHİP SANATININ SÜSLEME UNSURLARI / *DR. HATİCE AKSU* / 131 n İPEK TEZHİP / *A. NİHAN GÜNEY* / 145

minyatür

OSMANLI MİNYATÜR SANATI / *PROF. DR. OKTAY ASLANAPA* / 151 n OSMANLI DÖNEMİNDE TÜRK MİNYATÜRÜ / *PROF. DR. ZEREN TANINDI* / 160 n ANADOLU'DA TÜRK MİNYATÜRÜNÜN İLK ÖRNEKLERİ / *DOÇ. DR. BANU MAHİR* / 167 n MİNYATÜRLER VE TARİHİ BELGE ÖZELLİKLERİ / *DR. ZEYNEP TARIM ERTUĞ* /180

ebrû

OSMANLILAR'IN RENK CÜNBÜŞÜ: EBRÛCULUK / *PROF. h.c. M. UĞUR DERMAN* / 189 n EBRÛ SANATIMIZ / *HİKMET BARUTÇUGİL* / 193 n EBRÛ / *PEYAMİ GÜREL* / 199

çini

ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİ (XV-XVI. YÜZYIL BAŞI İZNİK-BURSA-EDİRNE) / *PROF. DR. GÖNÜL ÖNEY* / 205 n OSMANLI ÇİNİCİLİĞİNDE İZNİK / *PROF. DR. ARA ALTUN* / 213 n İZNİK ÇİNİLERİNDE ULAMA KARO TASARIMLARI / *DR. SİTARE TURAN BAKIR* / 220

maden ve ahşap sanatı, kuyumculuk

OSMANLI MADEN SANATI / *PROF. DR. TERCAN YILMAZ* / 229 n OSMANLI KUYUMCULUĞU / *YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN* / 235 n OSMANLI ATEŞLİ SİLAHLARI / *YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU* / 251 n OSMANLI KORUYUCU SİLAHLARI / *YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU* / 264 n OSMANLI KAPI HALKALARI VE KAPI TOKMAKLARI / *DOÇ. DR. HALİT ÇAL* / 275 n AMASYA VE ÇERÇEVESİNDE ERKEN OSMANLI DÖNEMİNE AİT ÜÇ AHŞAP KAPI / *YRD. DOÇ. DR. RÜSTEM BOZER* / 285

tezyinat ve işleme

OSMANLI KALEMİŞLERİ / *PROF. DR. YILDIZ DEMİRİZ* / 297 n FASTA YAŞATILAN BİR OSMANLI SANATI: NAHILCILIK / *PROF. DR. METİN AKAR* / 305 n OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİ TÜRK İŞLEMELERİ / *PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA* / 312 n OSMANLI SÜSLEME SANATI / *PROF. DR. TACİSER ONUK* / 316 n OSMANLI MİMARİSİNDE TEZYİNAT / *AZİZ DOĞANAY* / 324 n ERKEN DÖNEM OSMANLI TAŞ SÜSLEMELERİ / *DR. YILDIRAY ÖZBEK* / 335 n GAZİANTEP YÖRESİ TAŞ İŞÇİLİĞİ / *PROF. DR. MEHMET ZEKİ KUŞOĞLU* / 356 n FATİH SULTAN MEHMEDİN HAYVAN FİGÜRLÜ İKİ SİKKESİ / *GÜNDEGÜL PARLAR* / 360 n III. OSMAN'IN FINDIK SİKKELERİ'NDEKİ BİTKİSEL BEZEMELER / *GÜNDEGÜL PARLAR* / 365 n OSMANLI VAKFİYELERİ VE VAKFİYE SÜSLEMELERİ / *K. ZEYNEP GÜNEY* / 374

el sanatları, halıcılık ve kilimcilik

OSMANLI DÖNEMİ HALILARI / *PROF. DR. BEKİR DENİZ* / 381 n OSMANLI DÖNEMİ DÜZ DOKUMA YAYGILARI KİLİM, CİCİM, ZİLİ, SUMAK / *PROF. DR. BEKİR DENİZ* / 395

İKİNCİ BÖLÜM

Osmanlı'da Resim ve Heykel

resim

OSMANLILARDA PADİŞAH PORTRECİLİĞİ / *PROF. DR. GÜNSEL RENDA* / 415 n OSMANLI SANATINDA DUVAR RESİMLERİ / *PROF. DR. RÜÇHAN ARIK* / 423 n OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAĞLIBOYA RESİM SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ / *DR. KIYMET GİRAY* / 437 n XVIII. VE XIX. YÜZYIL AVRUPA SANATINDA "OSMANLI" 'TURQUERİE'VE 'ORYANTALİZM' / *DOÇ. DR. SEYFİ BAŞKAN* / 454 n OSMANLI ASKER RESSAMLAR / *YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU* / 468 n GELENEKSEL OSMANLI RESİM SANATINDAN BATILI ANLAMDA TUVAL RESMİNE GEÇİŞ EVRESİNDE ASKERİ OKULLAR VE ASKER RESSAMLAR / *AYSEL ÇÖTELİOĞLU* / 473 n OSMANLI'NIN İHTİŞAMI VE BATILI RESSAMLAR / *DR. NEVİN CELBİS* / 481

heykel ve fotoğraf

OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA HEYKEL SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ / *DR. KIYMET GİRAY* / 491 n OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA FOTOĞRAF / *ENGİN ÖZENDES* / 496

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Topkapı Sarayı Müzesindeki Geleneksel Sanatlardan Kesitler

giyim kuşam

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ GİYİM KUŞAM KOLEKSİYONU SARAY KIYAFETLERİ / *DOÇ. DR. HÜLYA TEZCAN* / 515 n XVI. VE XVII. YÜZYIL SARAY ÇOCUK GİYSİLERİ / *YRD. DOÇ. DR. FATMA KOÇ* / 529 n OSMANLI ASKERİ KIYAFETLERİ / *SADIK TEKELİ* / 534

hırka-i saadet dairesi ve silah bölümü

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE MUKADDES EMANETLERİMİZ / *HİLMİ AYDIN* / 543 n TOPKAPI SARAYI MÜZESİ SİLAH BÖLÜMÜ / *HİLMİ AYDIN* / 552 n TOPKAPI SARAYINDAKİ OSMANLI PADİŞAH KILIÇLARI / *HİLMİ AYDIN* / 561 n TOPKAPI SARAYI MİMARİSİ / *DENİZ ESEMENLİ* / 573

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Osmanlı Sahne Sanatları

geleneksel görüntü sanatları ve tiyatro

II. MAHMUT DÖNEMİNDE DÜZENLENEN ÖNEMLİ ŞENLİKLER / *PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU* / 605 n GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU / *YRD. DOÇ. DR. DİLAVER DÜZGÜN* / 615 n TÜRK TİYATROSUNUN ATASI: KARAGÖZ / *UĞUR GÖKTAŞ* / 626 n OSMANLI TİYATROSU / *ÜNVER ORAL* / 632 n O GÜNDEN BU GÜNE "GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU" / *RAUF ALTINTAK* / 643 n OSMANLI DÖNEMİNDE TİYATRO / *PROF. DR. ENVER TÖRE* / 650 n KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ KAYNAĞI / *PROF. DR. NURHAN KARADAĞ* / 660 n DARÜLBEDAYİ'DEN İSTANBUL ŞEHİR TİYATROLARI'NA / *PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU* / 667

osmanlı sineması

OSMANLI'DA SİNEMA / *HALİT REFİĞ* / 679 n OSMANLI VE SİNEMA / *NECİP TOSUN* / 683 n OSMANLI'DA BAŞLAYAN SİNEMA SERÜVENİMİZ / *YRD. DOÇ. DR. HALE KÜNİÇEN* / 691

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kütüphanecilik ve Kitap

OSMANLILARDA KÜTÜPHANE VE KÜTÜPHANECİ GELENEĞİ / *PROF. DR. İSMAİL ERÜNSAL* / 699 n SAHHAFLAR VE SEYYAHLAR: OSMANLI'DA KİTAPÇILIK / *YAHYA ERDEM* / 720 n OSMANLI AİLESİNDE KİTAP / *YRD. DOÇ. DR. FAHRİ SAKAL* / 732

GELENEKSEL EL SANATLARI

HAT
TEZHİP VE CİLT
MİNYATÜR
EBRÛ
ÇİNİ
MADEN VE AHŞAP SANATI, KUYUMCULUK
TEZYİNAT VE İŞLEME
EL SANATLARI, HALICILIK VE KİLİMCİLİK

HAT

OSMANLI TÜRKLERİ'NDE HAT SANATI
17
OSMANLI HAT SANATI
26
OSMANLILARDA HAT SANATININ GELİŞMESİ VE BUNUN NEDENLERİ
35
OSMANLI DÖNEMİNDE HAT SANATI
43
HATTAT OSMANLI PADİŞAHLARI
52
TÜRK VAKIF HAT SANATLARI MÜZESİNDEKİ OSMANLI SULTANLARININ HATLARI
61
OSMANLI SULTANLARININ TUĞRALARI VE TUĞRALI BELGELER
65
OSMANLI TUĞRALARINA ELİŞTİRİ AÇISINDAN BİR BAKIŞ
76
KLASİK OSMANLI HAT SANATINDA GRAFİK DEĞERLER
84
MEVLEVÎ SANATÇILAR
93

OSMANLI TÜRKLERİNDE HAT SANATI

PROF. h.c. M. UĞUR DERMAN
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

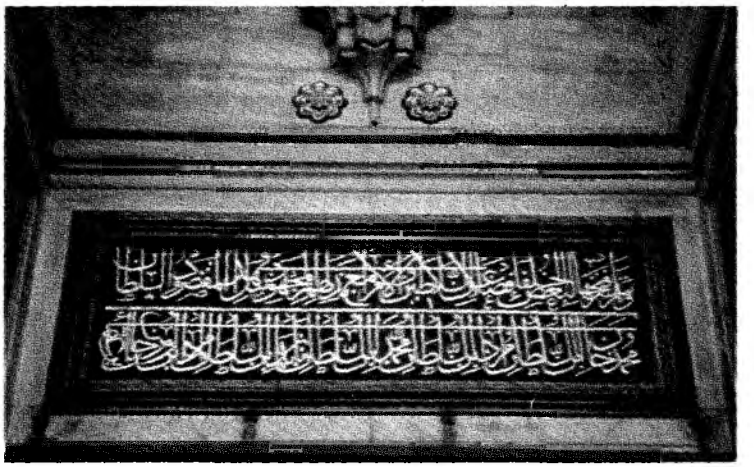
Osmanlı Türkleri câzip ve dikkate değer bir sanat dalının beşyüz yılı aşkın bir zaman öncesinden başlayarak alemdarlığını yapmışlardır. Aslı itibâriyle Türk olmayan, ancak dinî bir vecd ve heyecanla benimsenip hârika örnekleri Türkler tarafından vücûda getirilen bu sanat hüsn-i hattır.

Şu da bir gerçektir ki, sanatın eğer insan topluluklarına hizmet ve fayda sağlayan bir cephesi de varsa, ondaki güzelliğe hayranlıkla bakışın yanı sıra, kullanılma ve benimsenme sahası da genişlemiş olur. Hat sanatı da, okuma-yazma vasıtası olarak hükmettiği yüzyıllar boyunca, giderek artan estetik gücüyle varlığını ayrıca kabul ettirmiştir.

Türk hat sanatı denilince, Türklerin İslâmiyet'i kabul edişlerinden sonra okuma-yazma vasıtası olarak seçtikleri Arap asıllı harflerle vücûda getirilen sanat yazıları anlaşılır. Ancak şunu hemen belirtelim ki, Arap harfleri İslâmiyet'in zuhûrundan sonra yavaş yavaş estetik unsurlar kazanarak, bu hâl VIII. yüzyılın ortalarından itibâren sür'atlenmiş; Türklerin İslâm âlemine dâhil oldukları çağda zâten mühim bir sanat dalı hâline gelmişti. Bu sebeple evvelâ Arap asıllı harflerin bünyesi ve İslâm'ın ilk asırlarında gelişmesi hakkında kısa bilgiler vermek gerekecektir.

Yazı sanatının İslâm kaynaklarındaki en özlü târifi, "Hat, cismânî âletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendesedir" cümlesiyle yapılmıştır ve hat sanatı, bu târife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde asırlardır süregelmiştir. Ekseriyâ renklerin rol almadığı uçuk bir zeminde estetik kavramının sadece siyah çizgiler hâlinde böylesine ifâdelendirilişi, diğer yazı sistemlerinde pek görülmediği için Batılı ressamlarca da tedkik ve ilhâm konusu olarak alınmıştır. Bu noktadan bakıldığında da, hattı resim seviyesine çıkamamış basit ve iptidaî bir çalışmanın tezâhürü olarak değil, resmin ötesinde ve resim kavramları ile anlatılamayacak bir estetiği ifâde eden yüksek bir sanat mahsûlü olarak görmek gerekir.

Bu yazı sisteminde harflerin birçoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişlerine göre bünye değişikliğine uğrar. Sanat hâline dönüşüyle pek kıvrak bir şekle bürünen harflerin, birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, hele aynı kelime veya cümlenin muhtelif terkiplerle yazılabilme imkânı, bu yazılara, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur. Harfler teker teker birkaç türlü yazılabildiği gibi, daha aşağıda tanıtılacak olan hat çeşitlerine göre şekil bolluğu, hayret edilecek mertebededir.



Ali Soff'nin celî sülüs hattı ile Fatih Câmii kitâbesi (875/1470 tarihli).

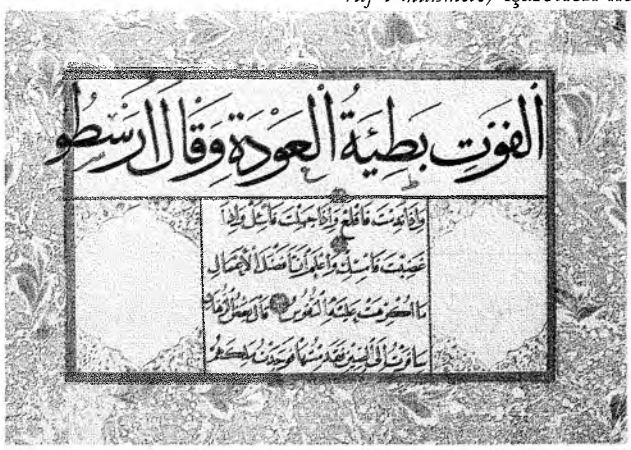
İslâm dinini kabul eden hemen hemen bütün ka-

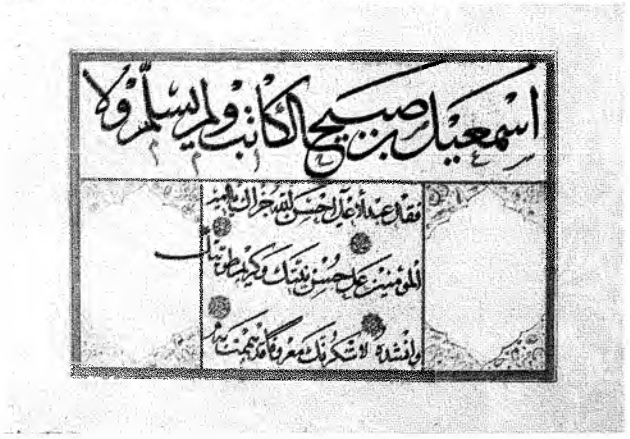
vimlerin -herşeyden önce- dinî gayretle benimsemiş oldukları Arap yazısı, bu dinin doğuşundan birkaç asır sonra bir milletin değil, bütün İslâm ümmetinin ortak malı hâline gelmiş; aslı ve başlangıcı için doğru bir tesbit olan "Arap hattı" sözü de zamanla şumûlünü genişleterek "İslâm hattı" vasfını kazanmıştır.

Aslı îtibâriyle bu sanatın ortaya çıkışı da dinî mâhiyettedir. Zirâ hat sanatına müslümanlarca bu kadar kıymet verilmesi, önce İslâm'ın kitabı olan Kur'ân-ı Kerîm'i yazılı (yâni: *mushaf*) hâline getirmekte ona yakışan bedîî güzelliği arayıp bulmak gayretinden doğmuştur. Daha sonraları ise, hat sanatı -yazılanlar dinî konuda olsun veya olmasın- estetik gâyesinden uzaklaşmadan devam ettirilmiştir. Rönesans sanatlarının da bütünüyle dinî konulara tahsis edilmiş olarak doğduğu ve asırlar boyunca öyle devam ettiği hatırlanırsa, bir sanatın dinî temele oturup da sonradan dinî olmayan konulara yönelmesi içtimâî bir vâkıa olarak görülür.

İslâmiyet'ten önce, bugünkü Ürdün ve Suriye topraklarında yaşayan Nabat kavmi tarafından kullanıldığı için *nabatî yazısı* denilen ve aslen Fenike yazısına bağlanan Arap harfleri, ilk hâliyle, ileride böylesine güçlü bir estetiğe sahip olabileceğine dâir ipucu vermez; harfleri çok basit şekillerden ibârettir. İslâm'ın zuhûruyla, bilhassa 622'deki Hicret'ten sonra Arap hattı da şeref kazanarak, bu yeni ve son semâvî dinin kitâbet vasıtası olmuştur.

Bilenlerin önceleri az olmasına karşılık, öğrenme ve öğretme vasatının sür'atle geliştirildiği Arap hattı, zaman içinde, Kur'ân'ın hatâsız, dolayısıyla lisânın da kusursuz tesbitini sağlayacak şekilde teçhiz edildi. Arapçanın îcâbı, sessiz harflerin kendi bünyesinde vereceği kısa sesleri belirtmek için, hareke işaretleri ihdâs olundu. Yine şeklen birbirine benzeyen harflerin sesini, farklı mevkî ve sayıdaki noktalarla tesbit usûlü geliştirildi. Hattâ zaman ilerledikçe karışıklıkları önlemek üzere, noktasız harflerin, benzer şekildeki noktalılardan ayrılabilmesi için de noktasız harf *(hurûf-i mühmele)* işâretleri kullanılmaya başlandı. Gerek noktalar, gerek hareke ve noktasız harf işâretleri, hattın sanat oluşunda tezyînî şekilleriyle büyük rol oynamışlardır. Yine Arapça'nın gereği sıkça kullanılan *harf-i târif* (elif-lâm) de yazının güzelliğinde muvâzene unsuru olmuştur.





Şeyh Hamdullah'ın aklâm-ı sitte murakka'asından sırayla muhakkak, reyhânî, tevkî', rıkâ' yazıları (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi).

Arap hattı, muhtelif devrelerde en fazla işlendiği bölgeye nisbetle, İslâm öncesi *anbarî, hîrî, mekkî* ve Hicret'ten sonra da *medenî* isimlerini alarak gelişti. İslâm'ın kitap hâline getirilen ilk metni olan Kur'ân, işte bu *mekkî-medenî* hatla deri üstüne siyah veya kahve renkli mürekkeple, noktasız ve harekesiz biçimde yazılmıştı ki, bu ilk örneklerde, elbette sanat mülâhazası aranılmamıştır. Zamanla, bu yazı iki tarza ayrıldı: Sert köşeli olanı mushaflara ve kalıcı yazışmalara tahsis edilerek, en ziyâde Irak'ın Kûfe şehrinde işlendiği için *kûfî* adıyla anılmaya başlandı. Sür'atli yazılabilen ve sert köşeli olmayan diğer tarz ise günlük işlerde kullanıldı; yuvarlak ve yumuşak karakterinden dolayı sanat icrâsına uygun bir hâl aldı. Emevîler devrinde (661-750) Şam'da tekâmülü ve yazılması hızlanan bu yazıdan, VIII. asırda, ağızları mu-

ayyen enlilikte kalemler tesbit edildi ve zamanla bu kalemlere bağlı olarak yeni hat çeşitleri doğmaya başladı. Bunlar arasında büyük boy yazılara mahsus olan *celîl* ve resmî devlet yazılarında kullanılan standart büyük boy olan *tomar (tûmar)* ilk bilinenlerdir. *Tomar* kaleminin üçte ikisi *sülüseyn* ve üçte biri *sülüs* ismiyle ve ayrı iki kalem cinsi, dolayısıyla yazı cinsi olarak geliştirildi. Ayrıca (sonradan hepsi terk edilmiş olan) yeni hat nevîleri de *(riyasî, kalemü'n-nısf, hafîfü'n-nısf, hafîfü's-sülüs...)* bulundu. Yeni yazı cinslerinin bazıları, nisbet ifâde eden isimlerinden de anlaşılacağı gibi, *tomar* hattı esas alınarak onun muayyen nisbette (yarım, üçte bir, üçte iki) küçültülmüş kalemiyle yazılıyor, bu küçülmede yazılar yeni husûsiyetler kazanırken, yazma âletinin adı olan kalem bu nisbete dayanılarak hat mânasına da kullanılıyordu. Ancak bir kalemin nisbetli küçülmesine bağlı olmadan, muayyen istimâl sahaları için ihdâs edilen *kısas, muâmerât* gibi yazılar hakkında *kalem* yerine *hat* tâbiri geçerliydi.

Ahmed Karahisârî'nin sülüs, muhakkak gubârî hatlarıyla yazılmış kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi).

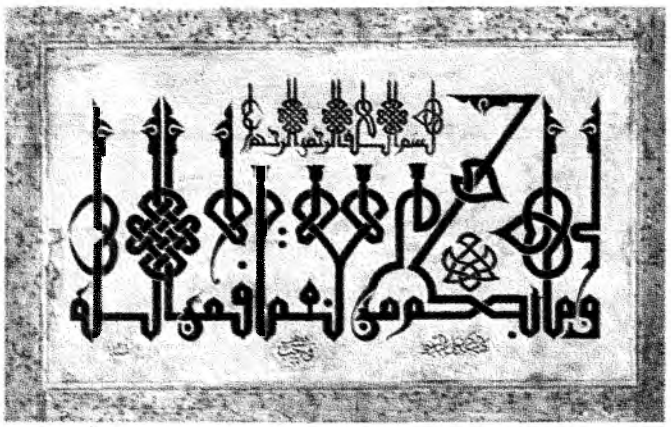
Abbasîler devrinin (750-1258) gittikçe gelişen ilim ve sanat hareketleri büyük merkezlerde ve bilhassa Bağdad'da kitap merakını ve bunları yazarak çoğaltan "verrak"ları artırmıştı. İşte bunların kitap istinsâhında kullandıkları yazıya *verrâkî, muhakkak, neshî* veya *ırâkî* deniliyordu. VIII. asır sonlarından itibâren hat sanatkârlarının güzeli arama gayreti neticesi, ölçülü olarak şekillenen yazılar *aslî* ve *mevzûn* hat ismiyle de anılmaya başlandı. Bu yazıları ileri bir merhaleye eriştirenler arasında, ayrı bir mevkii olan İbn Mukle (ö. 940), hattın nizam ve âhengini kâidelere bağladı ve bu yazılara "nisbetli yazı" manasına *mensûb* hattı denildi.

Hâfiz Osman'ın sülüs, nesih bir kıt'ası (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi).

Bu gelişmeler olurken, *kûfî* hattı da bilhassa mushaf yazılmasında parlak devrini sürüyordu. Yayıldığı nisbette farklılıklar gösteren *kûfî*, şimalî Afrika ülkelerinde daha yuvarlaklaşarak, bilhassa Endülüs'de ve Magrip'te *magribî* adıyla hükümranlığını korudu. İran'da ve doğusunda ise *meşrık kûfîsi* adını ve karakterini alarak -aşağıda tanıtılacak olan- *aklâm-ı sitte*'nin yayılışına kadar kullanıldı. Daha çok âbidelerde görülen iri *kûfî* hattı da, bazı bezeme unsurlarıyla birlikte, tezyînî bir mâhiyet kazandı. *Mensûb hattı*nın, yukarıda *verrakî* adıyla geçen ve umûmiyetle kitap istinsâhına mahsus olup bu sebeple *neshî* de denilen şeklinden, XI. asrın başlarında *muhakkak, reyhanî* ve *nesih* hatları doğdu. Bu devrin parlak ismi olan İbnü'l-Bevvâb (ö. 1022), İbn Mukle yolunu değiştirdi ve XIII. asır ortalarına kadar bu üslûb sürdü. Aynı yolda çalışan İbnü'l-Hâzin (ö. 1124), *tevkî'* ve *rıkâ'* yazılarına yön verdi. Nihayet, İbnü'l-Bevvâb yolunu geliştirerek *aklâm-ı sitte* (altı yazı) denilen *sülüs, nesih, muhakkak, reyhanî, tevkî', rıkâ'* hatlarını XIII. asırda en mütekâmil şekliyle tesbit edip yazabilen Yâkutü'l-Musta'sımî (ö. 1298) adındaki üstâd

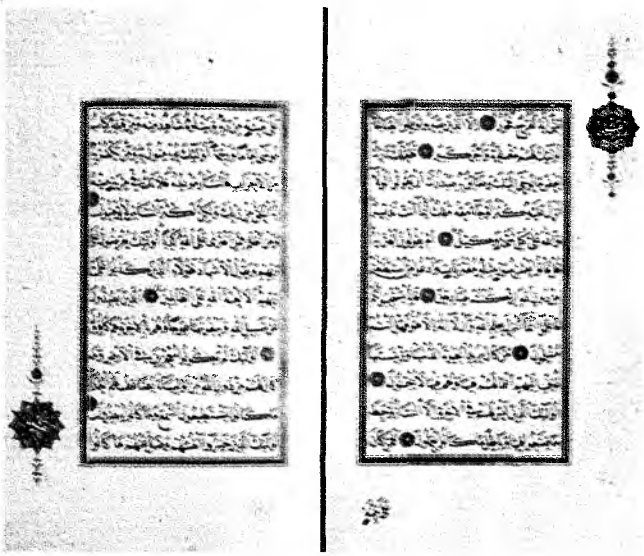
Bağdad'da zuhûr etti. O zamana kadar düz kesilen kamış kalemin ağzını eğri kesmek de onun buluşudur ve bu hâl, yazıya büyük letâfet kazandırmıştır. *Aklâm-ı sitte*nin bütün kâideleriyle hat sanatındaki mevkiini alışıyla, yukarıda tanıtılanlar dışında, bugüne sadece isimleri kalmış bulunan bir çok hat cinsi de unutulmaya terkedilmiş oldu (meselâ: *sicillât, dîbâc, zenbûr, mufattah, harem, lûlûî, muallâk, mürsel* v.b.g.).

Yâkut'un ölümünden sonra, onun *aklâm-ı sitte* anlayışı, yetiştirdiği üstâdlar eliyle Bağdad'dan Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Maverâünnehr'e kadar yayıldı ve buralarda hüküm süren İslâm devlet ve hânedanlarının devrinde dâima ilgi çekici bir sanat olarak görüldü. Daha sonra buralarda yetişen yeni hattat nesilleri kâbiliyet ve istidâdları nisbetinde Yâkut yolunu devam ettirmeyi gâye edindiler; lâkin zaman Yâkut çağından uzaklaştığı nisbette, bu yazı üslûbu da aslından uzaklaşarak bozuldu. Artık bu altı cins yazının Osmanlı Türkleri elinde yükselme devri başlıyordu.



Osmanlılarda nâdir kullanılan kûfî yazısıyla tezyinî bir uygulama. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 1134/1722 tarihli).

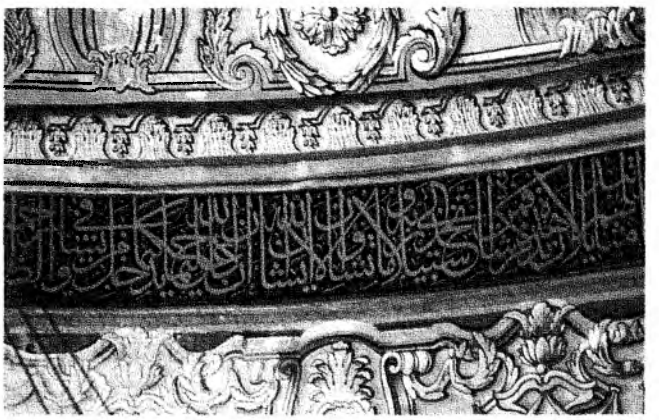
İslâm sanatları arasında ilgi çekici bir dal olarak görülen hat, Osmanlı devrinde estetik kudretiyle ve zirvede kalış müddetiyle de en üst mertebeye erişmiş, "Türk Hat Sanatı" adıyla anılacak bir kimlik kazanmıştır. Bağdad şehrinde önce Abbâsî, sonra İlhanlı devirlerini idrâk edip de o vakte kadar tedrîcen gelişen hat sanatını Araplar elinde son merhalesine eriştiren Yâkutü'l-Musta'sımî, Osmanlı Devleti'nin kurulma safhasında henüz vefât etmişti ve onun yetiştirdikleriyle Yâkut üslûbu bütün Müslüman ülkelerine yayılmaktaydı. Daha önceki yüzyıllarda revaçta olan *kûfî* hattı artık ehemmiyetini kaybetmiş, onun yerine *aklâm-ı sitte* hâkimiyeti başlamıştı. Ancak, Osmanlılar'ın gelişip yayılmaya çalıştıkları XIV. yüzyıldan -daha sonraki yüzyılın başında uğradıkları Timur kargaşası sebebiyle- âbidelerdeki bazı kitâbeler dışında zamanımıza hat sanatı örnekleri gelememiştir. Çelebi Mehmed'den sonraki toparlanma devrinden kalan sayılı eserler de, Yâkut yolunun Anadolu ve Rumeli'deki Osmanlı topraklarında benimsendiğini göstermektedir. Bursa ve Edirne gibi pâyitaht şehirlerinden başka, Osmanlı medeniyetinin yayıldığı Anadolu'daki eyalet merkezlerinde de, hat sanatının tahsil ve terbiyesine riâyet edildiğine en büyük delil olarak, XV. yüzyılın ikinci yarısındaki Amasya şehri gösterilebilir. İşte o sıralarda İstanbul'un fethedilmesiyle, bütün İslâm âleminin kısa zamanda kültür ve sanat merkezi haline gelecek olan bu müstesnâ belde, hat sanatındaki liderliğini de bugünlere kadar muhâfaza etmiştir.



Hâfız Osman'ın seçkin talebesi Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi'nin Sultan III. Ahmed için nesih hattıyla yazdığı 1124/1712 tarihli mushaftan iki sayfa. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi).

Osmanlılar'ın ilk yüzelli yılında tahta çıkan hükümdarlarının hat sanatıyla ilgisine dâir malûmât yok ise

de, Fâtih'in diğer güzel sanatlar meyânında yazma kitaba verdiği ehemmiyet bilinmektedir. Hattâ, oğlu Şehzâde Bayezid'in, vali olarak bulunduğu Amasya'da -geleceğin hat dehâsı- Şeyh Hamdullah (1429-1520)'a babasının kütüphanesi için yazdırdığı eserlerden bazıları zamanımıza kadar gelmiştir. Ayrıca, İstanbul'un fethinden sonra, bu yeni Osmanlı beldesinin müslümanlaştırılmasında yeralan âbideler üzerindeki *celî sülüs* kitâbelerin hattatlarının da Fâtih devrinin iki büyük ismi Yahyâ (ö. 1477) ve oğlu Ali Sofî (XV. asır) olduğu, eserlerindeki imzalarından anlaşılmaktadır. Osmanlı hânedanında, hat sanatıyla fiilen alâkaları bilinen ilk isimler Sultan II. Bayezid ve şehzâdesi Korkut'tur; her ikisi de hüsn-i hattı Şeyh Hamdullah'dan Amasya'da öğrenmişlerdir.



Mustafa Râkım'ın Fatih'deki Nakşidil Sultan türbesine celî sülüs'le yazdığı kuşaktan bir kısım (1234/1819 tarihli).

Şehzâde Bayezid'in tahta geçişinden hemen sonra İstanbul'a gelip yerleşen Şeyh Hamdullah, hocası Hayreddin Mar'aşî (? - ?) yoluyla Yâkutü'l-Musta'sımî'ye bağlanan yazı üslûbunu en mükemmel şekliyle bu şehirde de gerçekleştirmeye başlamıştı. Sultan II. Bayezid'in teşvik ve tavsiyesiyle, Yâkut'un Saray hazinesinde mevcûd bulunan eserlerini bir estetik kıymetlendirmeye tâbi tuttu ve kendi sanat zevkini de katarak, bunlardan yeni ve belirgin bir tarz çıkarmaya muvaffak oldu. Tahminen 1485 yılında, en az dört aylık bir ibadet yalnızlığına çekilerek başardığı bu mühim iş, Şeyh Hamdullah'ı "Türk Hat Sanatı'nın pîri" mertebesine yüceltmiştir. Zira o devre kadar hüküm süren *aklâm-ı sitte,* Abbâsî devri anlayışına bağlı idi. Bundan sonra, "Şeyh tavrı"ndaki *aklâm-ı sitte* bütün Osmanlı topraklarına yayıldı ve Yâkut yolunu unutturdu. Şeyh'in üslûb olarak seçtiği harfler veya harf grupları Yâkut'un yazılarında parçalar halinde yer yer bulunup gösterilebilir. Şeyh Hamdullah'ın dehâsı, güzelliğin seçiminde ve bunun tekrarlanabilmesinde aranmalıdır.

Şeyh'den kısa bir zaman sonra hat sanatında ismi duyulan Ahmed Karahisârî (1469?- 1556) ise, Yâkut tavrındaki yazının Osmanlı ülkesinde yeniden ihyâsına çalışarak bu yolda eserler vermiştir. Lâkin, Şeyh üslûbuna karşı bu direniş ancak bir hattat nesli devam edebilmiş ve Karahisârî yolu unutulup kapanmıştır. Şeyh ve talebeleri elinde olgunlaşan *aklâm-ı sitte* arasında *nesih* hattı mushaf yazılmasına tahsis edilmiş; *sülüs* yalnız olarak veya *nesih*le birlikte sanat yazısı haliyle yerleşip sürmüş, *muhakkak* ve *reyhânî* XVII. asrın sonlarına kadar tedricen bırakılmıştır. *Tevkî*'nin yerini -daha sonra anlatılacak olan- *dîvânî* ve *celî dîvânî* yazıları, zaten doldurduğu için, bunun da sahası daralmış; *rıkâ'* ise *icâzet* hattı adıyla hattatların imza satırlarında ve hat icâzetnâme (diploma)'lerinde kullanılmıştır.

Şeyh Hamdullah'ın açtığı çığır, damadı Şükrullah Halîfe (ö. 1543'ten sonra), oğlu Mustafa Dede (1495-1538) ve torunları, ayrıca bu yolda yetişenler eliyle yeni nesillere aktarıldı; mühim hattatlar yetişti ve bu üslûb Şükrullah Halîfe oğlu Pîr Mehmed (ö. 1580), Hasan Üsküdarî (ö. 1614) ve Hâlid Erzurûmî (ö. 1631) sırasıyla Derviş Ali (ö. 1673)'ye kadar geldi. Önce bu üs-

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin celî sülüs levhası (1270/1854 tarihli).

taddan derse başlayıp, sonra onun talebesi Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî (ö. 1686)'den tamamlayan Hâfız Osman (1642-1698), Şeyh üslûbundaki *aklâm-ı sitte*yi ikinci bir estetik değerlendirmeye tâbi tuttu ve bundan bir yeni tavır çıkardı. Böylece, bu altı cins yazı - bir kısmının kullanılmasından vazgeçilmiş olmakla beraber- ikinci bir süzülüp arınma safhası geçirdi ve "Hâfız Osman üslûbu", Şeyh Hamdullah'ınkini kısa zamanda unutturdu; yeni yetişen hattatlar da severek bu yolu tercih ettiler. Ancak, uzaktan okunmak için yazılan *celî sülüs* hattı, ilerlemek şöyle dursun, XVI. yüzyıla nazaran gerilemişti. İşte XVIII. yüzyılın sonuna doğru Hâfız Osman *sülüs*ünü çok iyi inceleyen Mustafa Râkım (1758-1826) isimli dehâ mertebesindeki hat sanatkârı, ağabeyi İsmâil Zühdî (ö. 1806)'den öğrendiği bu *sülüs* anlayışını daha da geliştirerek *celî* üslûbuna aktarmayı başardı. Ondan yetişen Hâşim (ö. 1845) ve Recâi (1804-1874) efendilerin ardından, bilhassa Sâmi Efendi (1838-1912)'nin elinde *celî sülüs* hattı -hâlâ geçilemeyen- en mükemmel şekline erişti. Çarşanbalı Ârif (ö. 1892), Abdülfettah (1815?-1896), Nazif Bey (1846-1913), Tuğrakeş İsmâil Hakkı Altunbezer (1873-1946), Ömer Vasfi (1880-1928), Emin Yazıcı (1883-1945), Hâmid Aytaç (1891-1982), Halim Özyazıcı (1898-1964), Mâcid Ayral (1891-1961) hep bu üslûbun temsilcisi olmayı başardılar ve *celî sülüs*le görülmemiş istifler tertipleyip levha ve kitâbeler yazdılar. Mustafa Râkım'la aynı devirde yaşayan Mahmud Celâleddin (ö. 1829) ise, *celî sülüs* hattında sert ve durgun görünüşlü bir üslûba sahip olduğundan, Râkım'ın gergin ve hareketli tavrı karşısında tutunamamıştır. Buna mukâbil, *sülüs-nesih* yazılarında Hâfız Osman yolunu latîf bir tarzda sürdüren Mahmud Celâleddin'in, öğrencisi ve hanımı olan Esmâ İbret (d. 1780) de kadın hattatların en başarılısı sayılır.

Hasan Rıza Efendi'nin muhakkak, sülüs, nesih hatlarıyla yazdığı 1294/1877 tarihli hilye (Türkpetrol Vakfı Koleksiyonu).

XIX. yüzyılda Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) ve Mehmed Şevki Efendi (1829-1887) gibi iki emsalsiz hat üstâdı -yine Hâfız Osman üslûbundan ilham alarak *sülüs, nesih ve rıkâ' (icâzet)* yazılarında birbirinden farklı iki "mekteb"in doğmasına vesile oldular. Mustafa İzzet Efendi'nin -*celî sülüs*te de çok muvaffak olan- Şefik Bey (1819-1880)'den başka, Muhsinzâde Abdullah Bey (1832-1899), Abdullah Zühdî Efendi (ö. 1879), Kayışzâde Hâfız Osman Efendi (ö. 1894) gibi talebeleriyle, Şefik Bey'in yetiştirdiği Hasan Rızâ (1849-1920) ve Ali (ö. 1902) efendiler bu tarzın seçkin temsilcileri sayılırlar. Şevki Efendi'nin yetiştirdikleri arasında Bakkal Ârif (1830-1909) ve Fehmi (1861-1916) efendiler önsırayı alırlar. Ârif Efendi'nin talebesi Aziz Efendi (1871-1934), bu üslûbu Kahire'de "Tahsînü'l-Hutût Medresesi"ndeki hocalığı esnasında (1923-1933) Mısır hattatlarına da öğretmiştir. Sâmi Efendi'nin talebesi olan Reisü'l-Hattâtîn Kâmil Akdik (1861-1941) de Kahire'ye gidişlerinde yazdığı eserlerle orada çok tanınmıştır.

Şimdi, Osmanlılar'ın devlet yazışmalarında kullanılan yazıların tanıtımına gelelim: *Tevkî'* ve onun incesi olan *rıkâ'* hattının mahallî anlayışlarla işlenmesi sonunda İran'da ortaya çıkışıyla -asılmış gibi duran harflerinden dolayı- bu yazıya ta'lîk adı verilmiş; bu kadîm *ta'lîk* hattı, o ülkede devlet yazışmalarını yürüten *münşî*ler tarafından çok kullanılıp geliştirilmiştir. Kuruluşundan îtibâren, devletin resmî yazısı olarak *tevkî'* -ve nâdiren *rıkâ'*- hattına yer veren Osmanlılar,

Fâtih'in Akkoyunlular'la savaşması (1472) sonunda, onların dîvan kâtiplerinin İstanbul'a getirilişiyle bu *ta'lîk* hattını tanımaya başladılar. Anılan yazının kısa zamanda büyük bir değişikliğe uğramasıyla *dîvânî* hattı Osmanlı karakterini kazanmış olarak ortaya çıktı; bunun harekelerle bezenmiş ve daha gelişmiş şekli de *celî dîvânî* adıyla üst seviyedeki resmî yazışmalara XVI. asırdan îtibâren tahsis olundu. Resmî işler hâricinde kullanılmasına cevaz verilmeyen ve sâdece Dîvân-ı Hümâyun'da öğretilen her iki yazı da, bilhassa XIX. yüzyılda en mükemmel seviyesine ulaşıp, bu hâl XX. yüzyılda da devam etti. Okuyup yazılması diğer yazı nevilerine göre çetrefil olan ve satır sonları yükseltilerek bitirilen bu iki devlet yazısı, kolay okunmanın ve araya birşey yazılıp da tahrifâta uğratılmanın önüne geçmek için mahsus seçilmiş, resmî yazışmalar da böylece teminat altına alınmış olsa gerektir.

Padişahın bütün yazılı emirlerinin *(fermân, berât, menşur ...)* üstünde kendi ismini taşıyan *tuğra* şekline Osmanlılarda ilk olarak Orhan Gâzî'de rastlanmaktadır (1324). XV. ve hele XVI. yüzyıllarda mutena tezhipli örneklerine hâlâ hayranlık duyulan padişah tuğraları, zaman içinde görünüşüyle bozulmuş ve XVIII. yüzyıl sonlarında yeni bir nisbet arayışına girilmiştir. Nihayet, yukarıda anılan Mustafa Râkım, III. Selim'den itibaren *tuğra* şeklini cidden ıslah etmiş ve bu hal II. Mahmud tuğrasında belirgin bir görünüş kazanmıştır. Daha sonra Sâmi Efendi'nin elinde, matematik ve estetik kavramlarının işbirliğiyle *tuğra* son şeklini II. Abdülhamid zamanında almıştır.

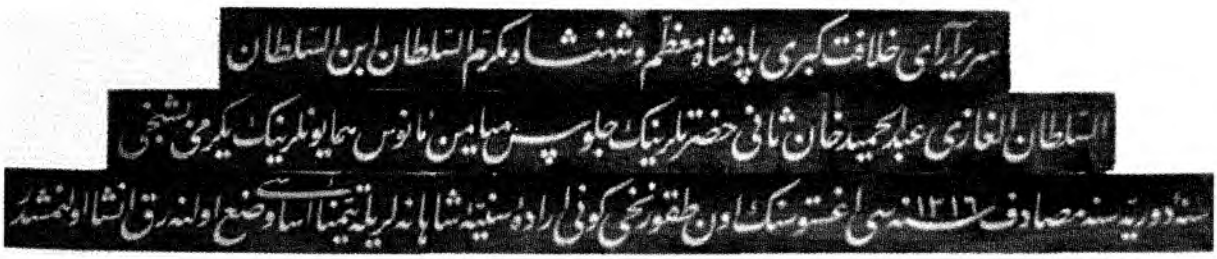
Aklâm-ı sitte dışında Osmanlılarda çok beğenilen bir yazı cinsi de İran'da *nesta'lîk* denilen *ta'lîk* hattıdır. Diğerlerinin aksine, *ta'lîk* -Arapça'da harflerin kısa seslendirilmesinde kullanılan- hareke işaretlerine yer verilmeden, çıplak ve sade bir görünüşle yazılır ve bu sebeple Türkçe'ye de uyumlu gelir. Sanat eserleri dışında dîvanların, şer'î ve kazâî hükümlerin kaleme alınmasında geniş bir kullanılma sahası bulmuş olan *ta'lîk*ın doğuş sahası İran'dır. Yukarıda anılan *kadîm ta'lîk* hattının çokça işlenmesi sonunda geçirdiği safhalar, onda değişikliğe sebep olmuş ve bu yeni yazı nevine -herhalde *ta'lîk*ı ortadan kaldırdığı için- *nesh-ta'lîk* adı verilmiştir. Zamanla *nesta'lîk*e dönüşen bu ismi benimsemeyip *ta'lîk* adını tercih eden Osmanlılar'da, yazının isminde olduğu kadar, tavrında da farklılıklar doğmuştur.

XV. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, bilhassa ince (hurde, hafî) şekliyle kitaplarda görülmeye başlanan *ta'lîk* hattı, *nesta'lîk* üslûbuna bağlı kalınmak sûretiyle Osmanlı topraklarında da yayılmıştır. İran'ın büyük ismi Mîr İmâdü'l-Hasenî (1554?-1615)'nin mükemmel tavrı, onun öğrencisi Derviş Abdi (ö. 1647) eliyle İstanbul'a getirilmiş ve sanat

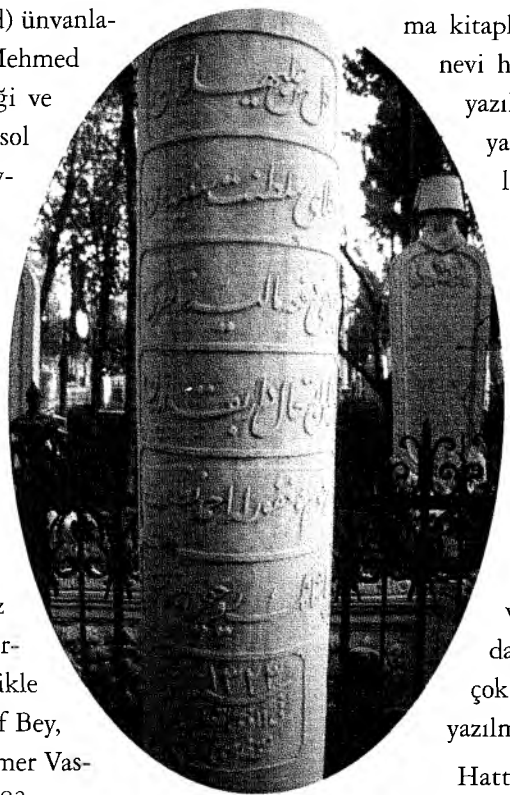
Topkapı Sarayı'nda Kubbealtı kitâbesi. Tuğra Mustafa Râkım'a, celî ta'lîk yazılar Yesarîzade Mustafa İzzet Efendi'ye aittir. (1235/1820 tarihli)

çevrelerinde hemen benimsenmiştir. Bu sebeple XVIII. yüzyılda eser veren Durmuşzâde Ahmed (ö. 1717), Kâtibzâde Mehmed Refi (ö. 1768), Şeyhülislâm Veliyüddin (ö. 1768) efendiler gibi Osmanlı *ta'lîk* hattatları hep İmâd-ı Rum (= Anadolu'nun İmâd'ı) veya İmâd-ı sâni (= İkinci İmâd) ünvanlarıyla anılmışlardır. Dedezâde Mehmed Efendi (ö. 1759)'nin yetiştirdiği ve sağ tarafı felçli olduğundan sol eliyle yazdığı için Yesârî lakabıyla anılan Mehmed Es'ad Efendi (ö.1798), İmâd'ın yazılarını bir estetik kıymetlendirmeye tâbi tutmuş; yaptığı isâbetli seçimle 1780'de ortaya çıkan yeni tavır, artık Osmanlı *ta'lîk* üslûbu olmuştur. Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi (1770?-1849)de, babasının noksanlarını tamamlayarak bilhassa *celî ta'lîk* hattında emsalsiz bir yol almış ve çok eserler vermiştir. Aynı yolu daha da titizlikle sürdüren Sâmi Efendi ise, Nazif Bey, Hulûsi Yazgan (1869-1940), Ömer Vasfi ve Necmeddin Okyay (1883-1976) gibi kıymetli öğrencileriyle bu güzelliği Türkiye Cumhuriyeti yıllarına kadar aktarmıştır.

Osmanlılar'da beş yüzyıla yakın bir zaman süresince millî hüviyet göstererek devam eden ve en mükemmel seviyesine XIX-XX. yüzyıllarda erişen hat sanatının mahsulleri de -anılan yüzyıllarda- geçmişe göre çoğalmıştır. Bunda her nevi hattın en göze çarpıcı şekli olan *celî*nin de aynı devrede tekâmül edişi kadar, buna bağlı diğer bir sebep de, yazılma sahası olarak tercih edilen levhaların ve hem sivil, hem de dinî mimarîde -ekseriyâ mermere oyulup da- dış cephede yer alan *kitâbe*lerin artışının rolü bulunmaktadır.



Sâmi Efendi'nin zırnık mürekkebiyle kalıp olarak yazdığı, Erenköy-Gâlip Paşa Câmii'nin celî ta'lîk kitâbesi (1316/1898 tarihli).



Hulûsi Efendi'nin celî ta'lîk hattıyla yazdığı Nazif Paşa'nın kabir kitâbesi (Fâtih Câmii hazîresi, 1323/1905 tarihli)

Eski devirlerde *mushaf, dîvan* v.b. gibi yazma kitaplara; *kıt'a* denilen, bir veya iki nevi hatla kâğıdın sadece bir yüzüne yazılan ve etrafı da bezenmiş olan -yaklaşık kitap ebâdındaki- parçalara; *kıt'a*ların biraraya getirilmesiyle albüm şeklinde hazırlanan *murakka'a*lara daha çok rastlanmaktadır. *Celî sülüs* ve *celî ta'lîk* geliştikten sonra, bunlarla yazılan büyük boydaki levhalar da mekânları süslemeye başlamıştır. Hâfız Osman'ın buluşu olarak hat sanatında yer alan ve İslâm Peygamberi'nin hâricî ve ahlâkî vasıflarını anlatan *hilye* levhaları da, XIX. asırdan îtibâren daha çok sayıda ve daha büyük ebadda yazılmış örnekleriyle görülmektedir.

Hattatların kullandığı edevât ve malzemenin de Osmanlı ince el sanatları arasında müstesnâ bir yeri vardır. Muhtelif renklere boyandıktan sonra *âhâr* denilen cilâlama usûlü ile kullanılabilecek hâle getirilen elyapısı kâğıtlara yazmak için, is ve arapzamkı eriyiğinin havanda dövülmesiyle *is mürekkebi*, varak altının ezilmesiyle de *altın mürekkebi* elde edilir. *Lâl* (kırmızı) ve *zırnık* (sarı) mürekkepleri de çok kullanılmıştır. Hokka ve kamış kalemin içinde saklandığı *divit* (silindir biçimindeyse: *kubur*), kalem

açmada kullanılan *kalemtraş* ve *makta* gibi âletler, bunları imal ederek geçimini sağlayan bir zanaatkâr (bâzan da: sanatkâr) zümresinin doğmasına vesile olmuştur ki, hat şâheserlerinin yanısıra bunlar da görenlerde hayranlık uyandırmaktadır.

Sıkı bir disiplinle yürütülegelen usta-çırak öğretimi sonunda icâzet (diploma) verilerek nesilden nesile intikâl ettirilen hat sanatı, zaman içinde bünyesini yenileyebildiği ve diğer sanatların aksine Batı'dan tesir alacak bir yanı bulunmadığı için, Osmanlılar'da günü gününden âlâ olarak XX. yüzyıla kadar gelebilmiştir.

KAYNAKLAR

Çetin, Nihad M., "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi, (Yâkut devrinin sonuna kadar)," *İslâm Kültür Mirâsında Hat San'atı,* İstanbul, 1992, s.14-30.

Derman, M.Uğur, "Hat San'atında Osmanlı Devri", "Örnekler Katalogu", *İslâm Kültür Mirasında Hat San'atı,* İstanbul, 1992, s. 33-43; 177-232.

Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân,* İstanbul, 1926.

Habib, *Hat ve Hattâtân,* İstanbul, 1305.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemâl, *Son Hattatlar,* İstanbul, 1955.

Müstakîmzâde Süleyman Sâdeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn,* İstanbul, 1928.

Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savab,* İstanbul, 1939.

Suyolcuzâde Mehmed Necib, *Devhatülküttâb,* İstanbul, 1942.

OSMANLI HAT SANATI

PROF. DR. MUHİTTİN SERİN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ

Sözlükte "ince, uzun doğru yol, birçok noktaların birbirine bitişerek sıralanmasından meydâna gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı" gibi anlamlara gelen hat, özellikle İslâm kültüründe, yazı ve güzel yazı (*hüsnü'l-hat*) mânâlarında kullanılmıştır.[1] Hüsn-i hat, estetik kurallara bağlı kalarak, ölçülü, güzel yazma san'atıdır; fakat yalnız İslâm yazıları için kullanılan bir tâbirdir. San'atkârına verilen en eski lâkab kâtip, muharrir ve verrak kelimeleridir. Takrîben IV. (X) (Tuhfe, s. 309) asırdan sonra hattat denilmiştir.

İslâm milletlerinin müşterek geliştirdikleri ve sanat seviyesine yükselttikleri hat sanatı, Osmanlıların İslâm dünyasında mihver devlet rolünü devralmalariyle İstanbul'da şah eserlerini vermiştir. Hat sanatında Amasyalı Şeyh Hamdullahla açılan yeni çığır dört asır daha Osmanlılar'ın ince zevk ve dehalariyle işlenerek, ondokuzuncu asırda tekamülünü tamamlamış, milli bir karekter kazanmıştır.

OSMANLI ÖNCESİ İSLÂM HAT SANATI

Bu gün yer yüzünde geniş bir coğrafyaya sâhib olan, İslâm medeniyetinin yazı dili Arap yazısıdır. İslâm dinini kabul eden milletlerin dini bir gayretle benimsemiş oldukları Arap yazısı zamanla bütün müslümanların geliştirdiği İslâm yazıları vasfını kazanmıştır.

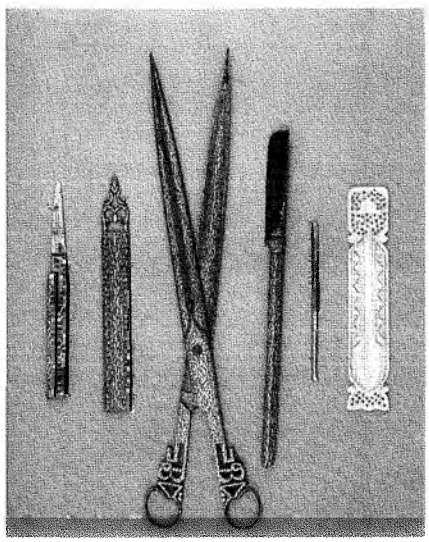
Şarkiyatcıların Sûriye ve Sînâ yarımadasında, İslâmiyet'ten önceki asırlara âit Arapça kitâbeler üzerinde yaptıkları araştırmalar, Arap dilini ifade eden yazı sistemi (hurufu'l-hicâ)'nin, aslen Fenike yazısına bağlanan, bitişik Nabat yazısının gelişmiş bir devamı olduğunu ortaya koymuştur. Kuzey Arabistan'dan, Hicaz bölgesine intikal eden Nabat yazısının farklı karakterde iki üslûbu bilinmektedir. Cahiliye devrinde el-cezm ve el-meşk diye adlandırılan bu yazılar, İslâmiyetle yeni bir safhaya girmiş, dinî, içtimaî ve idarî zaruret ve ihtiyaçlara bağlı kalarak önem kazanmış, medenî nizâmın tesîsi, İslâm'ın tebliğ ve telkini, vahyin yazılması, muhâfazası ve yayılmasında vâsıta olmuştur. Hat, H. I. ve II. asırlarda bir yazı sistemi olarak gelişirken, diğer taraftan da san'at yazısı mevkiine yükselmiş, İslâm san'atlarının en önemli şûbelerinden biri olmuştur.[2]

Kağıt üzerine siyah mürekkep ile yazılmış 'hat' tarifi: "Hat elin dili, dilin elidir. Kafanın mizanı, gönlün tercümanı, iradenin ölçüsü, ruhun aynasıdır. Akıllara elçi, marifetlere silah, ilimlere hüccet, medeniyetlere senettir. Geçmişi geleceğe bağlayan rabbani bir harikadır."

Kur'ân-ı Kerîm'i Allah sözüne yaraşır güzellikte yazma heyecânı, gayret ve titizliği "güzel şeyler güzel mahfazalara konulur" anlayışı, yazının san'at yazısı (hüsn-i hat) seviyesine yükselmesinde önemli bir faktör olmuştur.

Allah'ın insanlığa ilk hitabı oku ve yaz emridir. İslâm Peygamberi Hz. Muhammed de ashabı arasında okuma ve yazma seferberliği başlatarak cehaletle mücadele etti. İlme ve sanata ihtiyaç duymayan insanların kendisine ve cemiyete büyük zarar vereceği, dinî ve insanî değerlere, hakikatlere, yüksek medenî seviyeye ancak ilim ve sanat yoluyla varılabileceğini önemle vurguladı.

Daha hicri ilk asırlarda Kur'an'ın ve Hz. Muhammed'in öğütlerini hayata geçiren müslümanlar, askerî, siyasî ve iktisâdî başarılarını ilim ve san'at sâhalarındaki hamleleriyle birleştirerek medenî seviyeye ulaşmışlardır. İslâm devletlerinde âlim ve san'atkârı korumak, desteklemek devlet geleneği hâline gelmiş, halifeler, sultanlar, vezirler ve zenginler geleceğe ışık tutacak kalıcı âbide ve eserlerin yaratılmasında öncülük etmiş, çevrelerinde yüksek seviyede san'at muhitleri oluşturmuşlardır. Kur'an istinsahına tahsis edilen elcezm yazısı daha çok gelişme zemini bulduğu İslâm kültür merkezlerinin ismine nisbetle Mekkî, hicretten sonra Medenî daha sonra Kûfî adlarını alarak gelişti. Kur'ân-ı Kerîm Abbasîler'in ilk dönemlerine kadar parşömen üzerine, noktasız ve harekesiz olan kûfî hatla yazıldı.



Demir üzerine altın kakma tekniği ile çifte "Ya Fettah" yazılı kulpları ve makasın altın kakma iç kısmı hayat ağacı motifli, stilize bitkisel desenli bıçağı, maktası, mandallı açılan çakısı ile bir hat takımı.

Yuvarlak ve yumuşak çizgileriyle el-meşk yazısı, günlük işlerde, halife divanlarında, kitap istinsahında verraklar tarafından geliştirildi. Yuvarlak ve yumuşak çizgilerinden dolayı bu hat, sanat yazısı olmaya müsait bir bünyeye sahipti.

Emevî ve Abbâsîler zamanında, iktisadî refahla beraber ilim ve sanatta dünya ölçüsünde büyük hamleler oldu. Kur'an'ın en güzel şekilde yazılması hususunda hattatlar birbirleriyle yarıştılar ve sanat aşklarını, bütün benliklerini, yazının güzelleşmesine verdiler. VII. asırda halifelerin destek ve teşvikleriyle sayıları kırka ulaşan yazı karekterleri bu yuvarlak yazıdan ortaya çıktı. Buna mevzun hatlar denildi.[3]

Hat sanatı tarihinde en önemli gelişmelerden biri Abbasî veziri İbn Mukle (ö. 328/940) ve kardeşi Ebû Abdullah el-Hasan b. Ali ile idrak edildi. Mevzun hatları ayıklamaya tabi tutarak, daire esasına göre, guruplandırdığı yazıların hendesi ölçülerini, harflerin boy ve kalınlıklarını, nisbetlerini tesbit etti. Böylece, aklam-ı sitte (altı çeşit yazı) belirmeye başladı. Mevzun hatların yerini el-hattü'l-mensup (nisbetli yazı) aldı.[4] İslâm yazılarının kaideleri, kanunları daha sonra sanatkâr İbn Bevvab (ö. 413/1022) eliyle daha da güzel ölçülere kavuştu.[5] Bu yazıların en mütekamil şekliyle estetik değer kazanması, klasik nisbetlerine kavuşması ise Yakutu'l-Mustasımî (ö. 698/1298) tarafından gerçekleştirilmiştir. Tevki'-rika', Muhakkak-reyhanî, sülüs-nesih diye isimlendirilen aklam-ı sitte belirmiş bütün kaidelerini bulmuştur. Yakut, kamış kalemin ağzını eğri kesmek suretiyle bu yazılara letafet kazandırmıştır.[6]

Yâkut üslûbu yetiştirdiği üstadlar (esatîze-i seba) eliyle Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Maveraünnehre kadar yayıldı.

Yâkut'un vefatından sonra Bağdat, beş asırlık ilim ve san'at merkezi olma özelliğini yavaş yavaş kaybetmiş, yerini İslâm dünyâsındaki gelişmeleri başlangıcından beri yakînen tâkip eden Kahire'ye bırakmıştır.

Mısır'da hüküm süren Tolunoğulları (868/905) zamanında Kahire ilim ve san'atta Bağdat'la yarışacak seviyeye gelmişti. Emir Tolunoğlu Humâreveyh (ö. 270/884)'in kâtibi Tabtab el-Muharrir bütün İslâm dünyâsının ilgisini çeken kudretli bir hattat idi. Fâtımîler (909-1171) ve Eyyûbîler (1169-1252) devrinde de Kahire ilim ve san'at sâhalarındaki canlılığını korudu. Memlûkler (1250-1517) zamânında Kahire, Bağdat'tan sonra ilim ve san'ata yön veren merkez oldu.

Doğu İslâm dünyâsında ve İran sahasında ise, Gazneliler (963/1186) ve Selçuklular zamânında yazı san'atı önemini korumuş, İlhanlılar (1256-1353), Celâyirliler (1340-1431) ve bilhassa Timurlular (1370-1506) zamânında Herat kültür ve san'at faâliyetlerine merkez olmuş, hattat vezir Baysungur b. Şahrûh (ö. 837/1433) bütün

seçkin san'atkârları kütüphânesinde çalıştırarak, mîmârî, tezhip, cilt ve hat san'atlarında yeni bir üslûbun doğmasına öncülük etmiştir.

OSMANLILARIN HAT SANATINA HİZMETLERİ VE ÜSLÛPLAR

Osmanlı hat san'atında üslûp arayışı ve ilk yenilik hareketleri Fâtih Sultan Mehmed devrinde ve İkinci Bâyezîd'in yirmialtı sene süren Amasya vâlililiği esnâsında başladı. Bunu, İstanbul'un fethiyle Türk İslâm mefkûresini gerçekleştiren Fâtih'in cihâd-ı ekber olarak îlân ettiği ilim ve güzel san'atlarda başlattığı hamlelerin netîcesi olarak kabul etmek gerekir.[7]

Amasya vâlîsi II. Murâd'ın nişancısı Abdullah Çelebi (Bağdâdîzâde), II. Murad ve Fâtih'in reîsülküttâbı Ahmed Çelebi'nin ve I. Sultan Mehmed'in Dîvân-ı Hümâyun hocalarından Sinâneddin Yusuf Çelebî'nin hat san'atının Amasya sancağında yayılmasında önemli hizmetleri oldu. Daha sonra Sinâneddin Yusuf Çelebi veyâ Yahyâ-yı Rûmî'nin talebesi kabul edilen Amasya'da Şehzâde Alâeddin'in dîvan kâtibi Hayreddin Halil Çelebi (Mar'aşî)'nin etrâfında geniş bir hat muhîti, mektebi doğmaya başladı.

Şeyh Hamdullah hattıyla sülüs nesih koltuklu kıt'a.

Fâtih'in kendi kütüphânesi için hattatlara istinsah, müzehhiplere tezhip ettirdiği kitapların bir kısmı Süleymâniye ve Topkapı Sarayı Müzesi kütüphânelerinde bulunmaktadır. Bu eserlerin her biri kitap san'atlarımız bakımdan önemle üzerinde durulması, incelenmesi gereken belgelerdir. Bu kitaplarda cilt, tezhip, minyatür ve hat san'atlarında yeni üslûpların doğduğu ve müstakbel tekâmülün temellerinin atıldığı görülmektedir.[8]

Aklâm-ı sitte dışında doğan ve Osmanlılarda gelişen nesta'lik hattının Fâtih zamanında İstanbul'da yayılmaya başladığı bilinmektedir.

Osmanlı Devleti'nde dîvandan çıkan kararların yazıldığı dîvânî yazı, mevcut örneklerinden anlaşıldığına göre, Fâtih devrinde tekâmül etmeye başlamıştır. Bu konuda Mustafa Âlî şunları kaydediyor: Anadolu'da dîvânî hattatları Acem dîvânî üslûbunu değiştirmişler, bu yazıyı okunması ve yazılması kolay bir hâle getirmişlerdir. Bu üstatların en meşhurları: Kâtib Tâc (Tâceddin), Tâcî Beyzâde ve Matrakçı Nasuh'tur.[9]

Aklâm-ı sitte ve celî sülüste ise Edirneli Yahyâ Sûfî, oğlu Ali b. Yahyâ ve Hayreddin Halil Çelebi mihrakları etrâfında hat san'atında millî benliği ve millî zevki arayan hattatlar ve Esâtize-i Rum bu zeminde yetişmiş, hat san'atında yeni ufuklar açılmıştır. Mir Tâcî, Seyyid İbrâhim, 841/1437 de şöhreti yayılan Şeyh Mehmed Vesîmî talebesi, Abdurrahmân-ı Sâyiğ, Yahyâ-yı Rûmî öğrencisi Mecdeddin, Ali Yetim, Fâtih'in hattatı Mehmed b. Seyyid Gârî, Muhyiddin-i Acemî (ö. 880/1475), Bağdatlı Ergun Kâmil neslinden, Hayreddin Mar'aşî talebesi Muhyiddin Köseç (ö. 910/1505), aklâm-ı sittede Rûm'un Yedi üstâdı (Esâtize-i Rûm) kabul edilen Şeyh Hamdullah'ın dayısı Celâleddin, oğulları Cemal ve Muhyiddin Amâsî, Abdullah Amâsî, Şeyh Hamdul-lah, oğlu Mustafa Dede, Esedullâh-i Kirmânî'nin öğrencisi Ahmed Karahisârî, Bursalı Şerbetcizâde İbrâhim Efendi, Osmanlı hat mektebinin teşekkülünde büyük hizmetler vermiş üstadlardır.

ŞEYH HAMDULLAH EKOLÜ

Fâtih devrinde Amasyalı hattatlar tarafından Türk hat san'atına üslûp kazandırma yolundaki gayretlerinin II. Bâyezid zamânında semeresi alınmıştır. II. Bâyezid şehzâdeliğinde yazı hocası olan Şeyh Hamdullâh'ı talebeleriyle Amasya'dan İstanbul'a dâvet etmiş, kendisine sarayın harem dâiresinde oda ayırmış, timâr vermiş, Mushaf ve kıt'alar yazdırmak sûretiyle hat san'atında Osmanlı üslûbunun doğmasına sebep olmuştur. Şeyh Hamdullah uzun çileli bir çalışma ve tedkik sonucu yazıda arzu ettiği kemâle ermiş, Osmanlı hat mektebinin temelini atmıştır. Açtığı çığır dört asırdır. Bütün İslâm âleminde benimsenmiş, hattatların üstâdı kabul edilmiş, Kıbletü'l-küttab nâmiyle yâdedilmiş bir buçuk asır süren Yâkut üslûbu sona ermiştir.[10]

Şeyh Hamdullah ekolünde, aklâm-ı sittenin bütün nevîlerinde olgunluk çağı idrak edilmiş, Mushaf-ı Şerif, cüz, murakka', kıt'a ve kitaplarda, yeni bir anlayışla hat san'atının en güzel örnekleri verilmiştir. Şeyh'in TSM. EH. 2083, 2084, 2086 numaralarda kayıtlı bulunan, aklâm-ı sitte murakka'ları, altı nevî yazıdaki gelişmeyi gösteren en güzel eserleri arasında bulunmaktadır.

Şeyh Hamdullah'ın san'at hayâtında, Amasya ve İstanbul olmak üzere iki safha vardır. Yâkut yazı tarzının hâkim olduğu (evâil) gençlik, başlangıç yazılarını Amasya'da, kendi yazı üslûbunu ortaya koyduğu eserlerini ise İstanbul'da vermiş. Şeyh'in başlangıç yazılarından TSM. A. 1996 ve Ayasofya 3740 numarada kayıtlı eserleri ile İÜK. A. 6680 numarada kayıtlı Yâkut Mushafı mukayese edilirse, nesih yazıda üslûb benzerliğini görmek mümkündür. Ayrıca olgunluk devrine âit, İÜK A. 6662 numarada bulunan Kur'ân-ı Kerîm adı geçen eserlerle karşılaştırıldığında, Şeyh ekolünde verdiğimiz mümeyyiz vasıflar nazarı itibâre alınarak tedkik edilirse, kolayca tefrik edilmiş olur.

Mustafa Rakım'ın celî sülüs hattı: "Allah'tan başka kuvvet ve kudret sahibi yoktur."

Şeyh Hamdullah ile berâber Mushaf kitâbetinde reyhânî yerine nesih yazı büyük ehemmiyet kazanmış, sahîfe nizâmı, satır araları en güzel ölçülerini bulmuş, Mushaf yazısına zerâfet, sâdelik devamlılık ve sevimlilik getirilmiştir. Şeyh mektebinde nesih yazının insanda hayranlık ve hürmet uyandıracak derecede güzelleşmesi ve kolay okunan bir yazı nevî olması, kitap ve Mushaf-ı Şerif yazısı olarak tercih edilmesine sebep olmuştur. Ayrıca Şeyh mektebinde Mushaf metni bir çeşit yazıyla, nesihle yazılarak, metinde devamlılık ve okumada kolaylık sağlanmış, zamanla muhakkak, reyhânî veyâ aklâm-ı sittenin karışık olarak kullanıldığı Yâkût tertîbi Mushaf kitâbeti terk edilmiş, yerine bütün İslâm dünyâsında Şeyh üslûbu, nesih hatla mushaf yazma geleneği hâkim olmuştur. Eserlerinin ekserîsini murakka' ve kıt'a olarak vermiş bulunan Şeyh Hamdullah koltuklu sülüs nesih kıt'anın Türk zevkine uygun ölçü ve şeklini ortaya koymuştur. Kendinden sonra gelen bütün hattatlar şeyh kıt'alarındaki eb'ad, şekil, metin hattâ kağıt rengine varıncaya kadar taklit etmişlerdir.

Yâkut Musta'sımîden sonra yaygınlaşmaya başlayan güzel yazı albümü, murakka'lar kıt'alardan meydâna gelir. Yazı grubuna ve nev'ine göre, ekseriyâ aklâm-ı sitte murakka'ı, sülüs, nesih murakka'ı, muhakkak reyhânî murakka'ı, tevkî rika' murakka'ı, diye isimlendirilir.

Daha ziyâde sülüs nesih yazıların işlendiği ve kullanıldığı Şeyh mektebinde zamanla reyhânî ve tevkî terkedilmiş, muhakkak yazı besmele kitâbetinde, rika', hatt-ı icâze adıyla hattat ketebelerinde ve ilmiye icâzetnâmelerinde ve kitapların ferağ sahîfelerinde sınırlı kalmıştır.

Yâkutâne yazılardaki durgunluk, Şeyh tavrında harflerin tenâsübü, aralıkları, kelimelerin satıra oturuş vaziyetleri en güzel şekilde sağlanarak, akıcılık, kıvraklık, sevimlilik ve canlılık getirilmek sûretiyle ortadan kaldırılmıştır. Kanûnî devrinde hattın güneşi olarak kabul edilen Ahmed Karahisârî istisnâ edilirse, Yâkut üslûbu Şeyh mektebi karşısında devrini tamamlamış bulunuyordu. Bütün hattatlar Şeyh gibi Şeyh vâdîsinde yazmaya gayret etmişler, bu vâdîde başarılı olan hattatlara, "Şeyh gibi yazdı" demişlerdir.

Şeyh Hamdullah etrafında teşekkül eden Osmanlı Hat Ekolü Şeyh'in oğlu Mustafa Dede (ö. 945/1538) Damadı Şükrullah Halife ve elliye varan üstad seviyesinde talebeleriyle devam etmiştir. Şeyh mektebi daha sonra Saray ve Osmanlı münevverinin destek, teşvik ve sanat zevkiyle; Derviş Mehmed b. Şükrullah (988/1580), Hasan b. Hamza Üsküdârî (1023/1614), Hâlid Erzurûmî (1040/1630), Derviş Ali (1084/1673), Mustafa Suyolcuzâde (1097/1685), Hâfız Osman (1110/1698), Seyyid Abdullah (1144/1731), Hoca Mehmed Râsim (1169/1755) Efendi gibi meşhur hattatlar elinde devir devir işlenerek

yeni tarz ve şîveler kazanmış, canlı tutulmuştur.

HAFIZ OSMAN, MUSTAFA RAKIM VE ŞEVKİ EFENDİ EKOLLERİ

XVII. asrın ikinci yarısında Hafız Osman (ö. 1110/1698) Şeyh Hamdullah'ın yazıları üzerinde yaptığı estetik değerlendirme ile yeni bir üslûp ortaya koymuştur. Hat sanatında açtığı çığır devrinin bütün hattatlarını etkilediği gibi asırlarca İslâm dünyasında hakim ve ideal üslûp olarak tesirini sürdürmüştür.

İlk defa Hilye-i Şerif kompoze eden Hafız Osman altı çeşit yazıda sayısız murakkâ', levhalar, enam, Delâilü'l-hayrât ve yirmi beş Mushaf-ı Şerif yazmıştır. Bu mushaflardan bazıları okunuşundaki rahatlık ve kolaylık sebebiyle basılarak İslâm dünyasına yayılmış ve çok rağbet görmüştür.[11]

İsmail Zühdî (ö. 1221/1806) ve kardeşi Mustafa Rakım (ö. 1241/1826) Hafız Osman'ın yazılarından ilham alarak altı çeşit yazıda bilhassa celi sülüste gerek harf gerekse kompozisyon bakımından büyük bir başarı sağladı. Yeni bir hat üslûbunun sahibi oldu. Padişah tuğralarını islah ederek en güzel nisbet ve kaideleri ortaya koydu.[12]

Mehmed Es'ad Yesârî'nin nesta'lîk kıt'ası.

Celî sülüs'te Rakam mektebi, Sâmi Efendi (ö. 1912) ile yeni bir şîve kazanarak güzelleşerek devam etti.[13] Bu üslûp Çarşambalı Arif Bey, Mehmed Nazif Bey, Ömer Vasfi, Serneyzen Mehmed Emîn Yazıcı, İsmail Hakkı Altunbezer, Macit Ayral, Mustafa Halim ve Hamit Aytaç gibi büyük celi üstadları tarafından temsil edilerek Osmanlı hat sanatının şaheserleri verilmiştir.

Rakım üslûbu, muasırları arasında yayılırken Mahmud Celaleddin (ö. 1245/1829) Rakım üslûbu karşısında farklı bir üslûp açtı. Ancak keskin, sert ve donuk duran yazı husûsiyetleriyle bu ekol bir müddet devam ettikten sonra terkedildi.

Bestekâr, hattat Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1876),[14] talebesi Mehmed Şefik Bey,[15] Abdullah Zühdî Efendi, Çırçırlı Ali Efendi, Muhsinzade Abdullah Hamdi Bey gibi üstadlar Hafız Osman ve Mahmud Celaleddin karşımı bir üslûpta yazmışlardır. Kayışzâde Hafız Osman (ö. 1894), ve Hasan Rıza Efendi Kazasker tavrını devam ettiren, Kur'ân-ı Kerîm yazmada meşhur hattatlardandır.

Hafız Osman ve Rakım üslûbunun en güzel taraflarını alarak yeni bir üslûbun sahibi olan Şevki Efendi (ö. 1887) sülüs nesih yazılarını en mükemmel seviyede yazmayı başardı.[16] Talebesi Bakkal Arif ve Fehmi Efendi, Hacı Kâmil Akdik bu üslûbu takip eden üstadlardır. Bakkal Arif Efendi'nin talebesi Şeyh Mehmed Azîz er-Rifaî Şevkî Efendi üslûbunu Türkiye'de ve on iki yıl kaldığı Kâhire'de Tahsinü'l-Hututi'l-Arabiyye medreselerini İslâm ülkelerinden gelen genç nesillere öğretti. Bugün Arap dünyasındaki hattatlar dolayısıyla Aziz Efendi'nin talebeleri sayılır.[17]

OSMANLILARDA AKLAM-I SİTTE DIŞINDA GELİŞEN YAZI ÜSLÛPLARI

Osmanlı Nesta'lîk Ekolü: İranda nesta'lîk yazının bütün hususiyetleriyle teşekkülünü müteâkip kütüphânelerde mevcut eserlerden anlaşıldığına göre İstanbul'un ilim muhitlerinde de bu yazı tarzı kullanılmaya başlanmıştır. Târihin kaydettiği ilim ve san'at sâhasında görülen böyle hamleler siyasî sınırları önüne geçilmez bir zorlayışla aşan bir kültür hâdiseşidir. Bu sebeble komşu ve akraba san'atının İstanbul'da yeni bir gelişme zemîni bulması çok tabiîdir.

Osmanlılar'da İran, Azerbaycan, Akkoyunlu ve Karakoyunlular'la olan siyâsî münâsebetleri, ayrıca İran kültür ve san'at muhitleriyle olan yakın alakaları nesta'lîk yazının İstanbul'da öğrenilmesi ve yayılmasına zemin ve imkân hazırlamıştır. İlmî, edebî, hikemî ve dînî yazma eserlerin murakka'ların elden ele dolaşması, alınıp satılması, istinsah edilmesi İslâm milletleri arasındaki bu fikir alış verişini, kültür ve medeniyet yarışını, akışını hızlandırmış, canlandırmış; müşterek bedîî zevkin geliş-

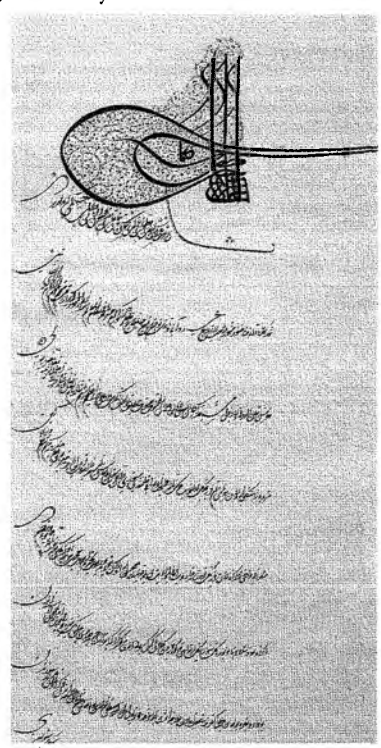
mesine vesîle olmuştur.

Nesta'lîk yazı İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı meşihat dâiresi ve İlmiye sınıfının resmî yazısı olmuş; muhâsebât, vesîkalar, kayıtlar, edebî eserler bilhassa divanlar, şiirler nesta'lîk ve incesi (hatt-ı kitâbet) ile yazılmıştır. XVIII. asırdan itibâren mîmârî eserlerin kitâbelerinde mezar taşlarında Türkçe ve Farsça metinlerin yazılmasında celî nesta'lîk yazı celî sülüse tercih edilmiştir.[18]

Osmanlı nesta'lîki XVII. asırdan sonra İmad mektebinin tesiri ile yeni bir safhaya girmiş, İmad'ın yazıları Türk nesta'lik üslûbunun müessisi Yesârî'ye kadar öknek alınmıştır. İmad üslûbunun İstanbul'da tanınması ve yayılmasında öncülük edenlerin başında talebesi Derviş Abdî Mevlevî gelir. Osmanlı hattatları arasında Ahmed Siyâhî, Durmuşzâde Ahmed Efendi, Abdülbâkî Arif Efendi, Hekimbaşı Kâtipzâde Mehmed Refiz, Şeyhülislam Veliyüddin Efendi gibi İmâd-ı Rum ünvanını alarak nesta'lîki İmad kudretinde yazan hattatlar yetişmiştir. Osmanlı hattatları sülüs, nesih ve celîde olduğu gibi nesta'lîk ve bahusus celisinde de diğer milletlere öncülük etmişlerdir. Yalnız ince nesta'likte İran hattatları dâima üstünlük sağlamışlardır.

Yesârî Mehmet Efendi (ö. 1798), İran asıllı nestâ'lîk hattını millîleştirmiştir. Böylece İran nesta'lîki yanında, bâzı husûsiyetleriyle ayrı bir Türk nesta'lîk mektebinin doğmasına sebep olmuştur. Yesârî'nin yazılarında şekillerin tenâsübü, sükûn ve muvâzeneyi ifâde eder. Yesârî'de yazı öyle esaslı kaidelere oturmuştur ki, diğer hattatların üslûbundan hemen farkedilir.[19] Oğlu Yesârîzâde,[20] Yesârî ekolünün büyük üstâdıdır. Râkım Efendi'nin sülüs-celîsinde yaptığı yeniliği Yesârîzâde nesta'lîk hattında yapmıştır. İri bünyeli nesta'lîk yazılarında harflerin incelik ve kalınlıkları, bağlantıları ve boyları, kaidelere oturmuş; nisbetler ve satır nizâmı en güzel şekilde sağlanmıştır. Nihâyet Türk nesta'lîki, Ali Haydar Sâmî Efendi gibi bir üstâdın elinde son şeklini almıştır. Talebeleri Ömer Vasfî, Nazif, Necmeddin Okyay, Hulûsî Efendi, Hafız Kemal Batanay Sâmî Efendi yolunda hizmet etmiş; Türk san'at dünyâsına ölümsüz eserler kazandırmışlardır.

Nesta'lîk bünyesinin en önemli unsurlarından biri, eğri çizgilerdir. Yer yer incelip kalınlaşan harfler ve bağlantıları, canlılık, akıcılık verir. Sülüs yazıdaki metânet, ihtişam ve tezyînî husûsiyetler nesta'lîkte görülmez. Her türlü hareke ve tezyînat külfetinden kurtulmuş, sâde, çıplak, asılıp duran son derece ölçülü çanaklar, uzayıp giden keşideler (çekilişler) melekleşmiş, zengin şark rûhunun tecellîsi olarak görünürler.



Kanunî Tuğrası ve celî divanî.

Dîvânî: Osmanlı Devleti'nin resmî yazısıdır. Pâdişah fermanları, menşurları, şikâyet, mühimme ve ahkâm defterleri devletin resmî kararları Dîvân-ı Hümâyun'da bu hat çeşidi ile yazılmıştır. Bu sebeple buna "dîvâna mensub" mânâsına gelen dîvânî adı verilmiştir.

Tevkî' ve tâ'lik husûsiyetleri taşıyan dîvânî, Türkler tarafından geliştirilmiş bir yazıdır. Ta'lîk yazının tesîri daha bârizdir. Osmanlı Türk Devleti'nin kurduğu nizâmın kuvvet, ihtişam, asâlet, ulviyet ve azametini sembolize eder. Dîvânî yazıda dik hatların sola doğru yükselerek meydana getirdiği cereyan, harflerin iç içe, yer yer büyüklük ifâdesiyle kıvrılıp mübâlağlı bir şekilde uzaması ile doğan estetik bu yazının en bâriz karakterlerindendir. Başındaki tuğrâ ile fermanların aldığı şekil karşısında, devletin hüküm ve irâdesini görmemek mümkün değildir. Pâdişah ferman ve menşurlarındaki ehemmiyet ancak böyle ifâde edilebilirdi.

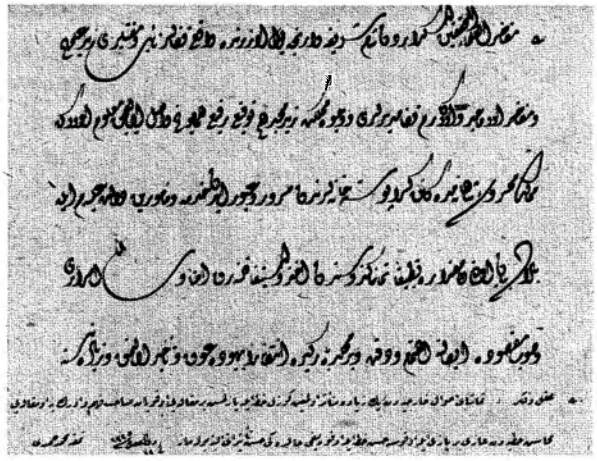
Türkler, dîvânîyi Selçuklular devrinden îtibâren kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu devre âit elde bulunan yazılar dîvânînin gelişmemiş nümûneleridir. Fâtih devrinde diğer İslâm yazıları gibi dîvânî de ehemmiyet kazanmış, ıslâh edilmiştir. Osmanlı hattatları dîvânî hattında İran üslûbunu tamâmiyle değiştirerek okunması ve yazılması kolay, göze hoş gelir bir şekle sokmuşlardır. Bunlar içinde en meşhûru Matrakçı Nasuh'tur. Fâtih devri ricâlinden Tâcüddin, yaptığı bâzı ıslâhatla dîvânî

hattının bugünkü şeklinin vâzıı olarak kabûl edilir.

Dîvânînin, basitleşmiş dîvânî kırması ile daha gelişmiş dîvânî celîsi çeşitleri vardır.

Pâdişah irâdeleri altında yazanın imzâsı olmadığı için bu yazının gelişmesine hizmet eden hattatlar hakkında teferruatlı bilgimiz yoktur. Yalnız XX. asrın başlarında bilinen en güzel dîvânî yazan hattatlarımız arasında Sâmî, Nâsih, Hacı Kâmil, Recâî ve Aziz Efendi'ler ile Hakkı, Ferid ve Süreyyâ Bey'ler meşhurdurlar.[21]

Tuğra: Türkçe bir kelime olan tuğrag, tuğ (Arapça, tevki' ve alâmet, Farsça, nişan) içinde pâdişâhın ismi yazılı husûsî bir şekildir. Ferman, berat, hüküm, nâme, emir gibi pâdişâha âit belgeler ile sikkeler, resmî evrak ve âbideler, kontrol damgası olarak altın ve gümüş işler üzerinde yer alır. Osmanlı pâdişahlarına âit en eski örneği basit hatlardan meydâna gelen Sultan Orhan tuğrasıdır. Zamanla şekil bakımından gelişen tuğra, XVI. asırda tezhipli, güzel örneklerini vermiş nihâyet III. Selim'den sonra Mustafa Râkım'la yeni bir üslûp kazanmış, Sâmi Efendi ile en güzel estetik ölçülerini bulmuştur.



İzzet Efendi'nin divanî, talebesi Sofu Mehmet Efendi'nin rîka satırları.

Tuğra, pâdişah ve babasının adının bulunduğu kürsü (sere), iç ve dış beyza (beyze), tuğ, kol ve hançerler, aşağı doğru kıvrılarak inen zülfe gibi kısımlardan teşekkül eder. Pâdişâha ait, devleti temsil eden bu husûsî şekil içinde tarîkat büyüklerinin isimleri ile âyet ve hadisler de yazılmıştır.[22]

Rik'a: Sözlükte "kâğıt parçası fiş, mektup" gibi mânâlara gelen rik'a (ruk'a), süratli ve kolay yazma ihtiyâcı ile Dîvân-ı Hümâyun'da doğup XIX. asrın başlarında Bâb-ı Âlî kalemlerinde geliştirilen divânî karakterinde bir yazı çeşididir. Osmanlılardan daha çok günlük hayatta, mektuplarda, resmi yazılarda kullanılan rik'a yazısı arap memleketlerinde de benimsenmiş ve yayılmıştır. Hâlâ İslâm âleminde en çok kullanılan bir yazıdır. İlk örnekleri, Bâb-ı Âlî memurlarından Mümtaz Efendi (1810-1871) tarafından geliştirilen üslûptur. Buna eski rik'a veya yazıldığı yere izâfeten Bâb-ı Âlî rik'ası da denilmiştir. Bu üslupta dîvânî yazıdaki teferruât ortadan kaldırılmış, kalemin tabîatına uygun, süratli ve kolay yazma ihtiyâcını karşıladığı için harf bünyeleri basitleşmiş; *fe, kaf, mim, vav* gibi harflerin başları ufalmış, *sin, şın* harflerinin dişleri yok olmuştur. Sola doğru dik ve köşeli çizgiler, kelimelerin satırlara meylederek yaptıkları akıcılık, bu yazı çeşidinin karakteristik husûsiyetlerindendir. Rik'a'nın, kaideleri kırılarak yazılan şekline rik'a kırması denilir.

Diğeri Mümtaz Efendi'den sonra Galatasaray Sultânîsi hüsn-i hat muallimi *Rehber-i Sıbyan ve Hutut-ı Osmâniyye* adlı meşk mecmûalarının müellefi İzzet Efendi (ö. 1320/1903)'nin üslûbudur. Rik'a yazısı bu üslûpta kat'î ölçüler ve nisbetlerle san'at yazısı hâline gelmiştir. Bu tarzın yayılmasından sonra Mümtaz Efendi rik'ası unutulmuş, hattatlar İzzet Efendi üslûbunda yazmışlardır. İzzet Efendi'nin talebesi Mehmed Hamdi Efendi çok zarif rik'a yazan hattatlardandır. İbnülemin *Son Hattatlar* isimli eserinde bazı meşhur rik'a hattatlarına bir bölüm ayırarak biyografilerini kaydetmiştir.[23]

Siyâkat: Abbasîler'den İran yoluyla Selçuklulara, Selçuklulardan Osmanlı'lara geçtiği ileri sürülen siyâkat resmî ve mâlî kayıtlarda şifre gibi kullanılmış arşiv yazılarındandır. İbni Bibi (M. Th. Houtsma baskısı, *Tevârîh-i Âl-i Selçuk,* s. 253)'de geçen bir manzûmede siyâkat ve rakamlarının Selçuklular'da kullanıldığını anlıyoruz. Sâdece Selçuklular'da değil muâsır diğer Türk devletlerinde de resmî devlet kayıtlarında bu çeşit yazı kullanılmıştır. Tek bir örneği olmayan siyâkatın her devre ve hattata göre değişik husûsiyetleri vardır. Siyâkat harfleri diğer yazıların harflerinden ayrı bir şekilde olmakla berâber, yerine göre nesih-kırması, nesta'lîk-kırması, incedîvânî, rik'a kırması hatta kûfî hurdesi gibi bâzı yazıların harfleri karıştırılarak yazılmıştır (M. Yazır, *Siyâkat Yazası,* 5). Son devir siyâkatinin rik'aya yakın bir surette

yazılmış olduğundan okunması daha kolaydır.[24]

Aklâm-ı sitte, diğer İslâm yazıları ve bilhassa sülüs, nesih yazıları Osmanlı hattatları elinde XV. yüzyıldan itibâren beş asır süren bir süzülüp, arınma ve üslûplaşma hareketine girmiş olduğu, XIX. asırda altın çağını idrak ettiği anlaşılmaktadır. Osmanlı hâkimiyetindeki Mısır, Sûriye ve Irak gibi ülkelerde de Osmanlı hat üslûbu benimsenmiş, bu vadîde kudretli, mâhir hattatlar yetişmiş; vücûda getirdikleri eserlerle İslâm kültürünü zenginleştirmişlerdir. Böylece hat san'atı klâsik nizam ve kaidelerî içinde, usta hattatlar elinde dâimâ yeniliğe açık, usta

1 Kalkaşendî, *Subhu'l-a'şâ,* c. III, s. 20, 21.

2 Arap yazısının menşei hakkında geniş bilgi için bkz.: Kalkaşendî, *Subhu'l-a'şâ,* c. III, s. 6, 7, 9, 10; İbnü'n-Nedim, *el-Fihrist,* s. 7-9; Münâvî, *Feyzü'l-kadîr,* c. III, s. 97; İbnü'n-Nedim, *el-Fihrist,* s. 7; Belâzürî, *Fütûh,* s. 456, 457; Sicistânî, *el-Mesâhif,* s. 4; İbn Haldun, *el-Mukaddime* (trc.: Pîrîzâde), İstanbul 1275, c. II, s. 338, 339; Cevad Ali, *el-Mufassal fi Târîhi'l-Arab kable'l-İslâm,* Beyrut 1413/1995, c. VIII, s. 111, 160, 163; İbrâhim Cuma, *Kıssatü'l-kitâbeti'l-Arabiyye,* Kahire, ts., s. 54; İbn Esir, *el-Kâmil,* Beyrut 1979, c. I, s. 594; Cevad Ali, Nabıa Abbott, *The Rise of The North Arabic Script...,* Chicago 1939, s. 4, 23, 28; René Dussaud, *Inscription Nabateo-arabe d'An-Nemara dans Revue Archeologique,* 3 ser., XLI, Paris 1902, s. 411; *Topographie Historique de la Syrie Antique Médiévale,* Paris 1927, s. 204; Mark Lidzbarski, *Handbuch der nordsemitischen Epigrphik,* Weimar 1898, s. 484; Littmann, *enno (1875-1958),* Syria, Division, IV, Semetic Inscriptions Section D: *Arabic Inscriptions,* Leiden 1949, Dıvısıo, IV, section D, s. 1-3; M. De Vogué, *Syrie centrale, Inscriptions Sémétiques,* Paris 1868, s. 117.

3 Ebû Hayyan, *Risâletü'l-kitâbe,* s. 29-30; İbnü'n-Nedim, s. 9-10; Kalkaşendî, *Subhu'l-a'şâ,* c. III, s. 48-49; Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art,* c. IV, 1712.

4 İbn Mukle'nin hayâtiyle ilgili daha geniş bilgfi için bkz.: Nâfi Tevfik el-Abbûd, "el-Vezir Ali Muhammed b. Ali b. Mukle" (h. 272-328), *el-Mevrid,* c. XI, Bağdat 1982, S. 1, s. 61-72; Yakut el Hamevî, Mu'cemü'l-üdeba', C. IX, s. 28-34; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân* (nşr.: İhsan Abbâs), c. V, s. 113-118; Zehebî, *A'lâmü'nnübelâ,* c. XV, s. 224-231; D. Sourdel, "İbn Mukla", *EI* (İng.), c. III, s. 886-887; Ali Refîî, *Dâiretü'l-Maarif-i Büzürg-i İslâmî,* Tahran 1367, c. IV, s. 683-685; İbnü'n-Nedîm, el-Fihrist (Teceddüd), s. 12; es-Sûlî, *Ahbâru'r-Râzî-Billâh ve'l-Muttaki Lillâh,* Beyrut 1403/1983, s. 5, 7, 31, 62, 81, 90, 105, 242; Arîb b. Sa'd el-Kurtubî, *Silâtu Târihi't-Taberî (Züyûlü Tarihi't-Taberî...),* (Ebü'l-Fazl), c. XI, s. 99, 117; İbn Miskeveyh, *Tecârihü'l-ümem* (nşr.: Amedros) c. I, s. 184, 203, 306; G. le Strange, *Baghdad During the Abbâsid Caliphate,* Oxford 1924, s. 200.

5 İbnü'l-Bevval'la ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Müberred, *el-Belâgu* (nşr.: Ramazan Abdüttevvâb), Kâhire 1965, s. 55; Ebîverdî, *el-Müstedrek fi'l-muhtelif ve'l-mü'telif* (İbnü's-Sâbûnî, *Tekmiletü İkmâli'l-İkmâl* içinde, nşr.: Mustafa Cevâd), Beyrut 1406/1986, s. 459-461; İbnü'l Cevzî, *el-Muntazam, c.* VIII, s. 10; Yâkût, *Mu'cemü'l-üdebâ',* c. XV, s. 120-134; İbnü's-Sâbûnî, *Tekmiletü İkmâli'l-İkmâl* (nşr.: Mustafa Cevâd), Beyrut 1406/1986, s. 240; İbn Hallikân, *Vefeyât,* c. III, s. 342-344; c. V, s. 117; c. VI, s. 119, 121; c. VII, s. 322; İbnü'l-Vahîd, *Râ'iyyetü ibni'l-Bevvâb* (nşr.: Hilâl Nâcî), Tunus 1967; İbnü's-Sâiğ, *Tuhfetü ülî'l-elbâb fî şınâ'ati'l-hat ve'l-kitâb* (nşr.: Hilâl Nâcî), Tunus 1967, s. 50-53; İbn Haldûn, *Mukaddime-i İbn Haldûn* (trc.: Pîrîzâde Mehmed Sâhib Efendi), İstanbul 1275/1858, c. II, s. 338; Kalkaşendî, *Subhu'l-a'şâ,* c. III, s. 12; Kâdî Ahmed, *Gülistân-ı Hüner* (nşr.: Ahmed Süheylî Hânsârî), Tahran 1352, s. 18; Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân,* s. 17, 23; *Gülzâr-ı Savâb,* s. 43; *Keşfü'z-zunûn,* c. I, s. 242; Suyolcuzâde, *Devhatü'l-küttâb,* s. 82; Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 331; Habîb, *Hat ve Hattâtân,* İstanbul 1305, s. 44; Habîbullah Fezâilî, *Ta'lîm-i Hat,* Tahran 1366, s. 72; D. S. Rice, *The Unique İbn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library,* Dublin 1955; A. Süheyl Ünver, *Hattat Ali Bin Hilâl, Hayatı ve Yazıları,* İstanbul 1958; a.e., el-Hattâtü'l-Bagdâdî, *'Alî b. Hilâl el-meşhûr bi'bni'.l-Bevvâb* (trc.: M. Behcet el-Eserî-Azîz Sâmî), Bağdad 1377/1958; A. J. Arberry, *The Koran Illuminated,* Dublin 1967; Martin Lings, The Qu'ranic Art of Calligraphy and Illumination, London 1976, s. 54, 55, 99, 115; David James, *Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library* (ed. Leonard Harrow), London 1980, s. 32-34; "Risâle fi'l-kitâbeti'l-mensûbe", *MMMA* (Kâhire), c. I (1955), s. 123; "Şerhu'l-Manzûmeti'l-müstetâbe fi 'ilmi'l-kitâbe" (nşr.: Hilâl Nâcî), *el-Mevrid,* c. XV/4 (Bağdad 1407/1986), s. 259-270; Cl. Huart, *İA,* c. V/2, s. 847; J. Sourdel-Thomine, "Ibn al-Bawwâb", *Ef* (İng.), c. III, s. 736-737.

6 Yâkût Musta'sımî hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 575; İbn Kesîr, *Bidâye,* c. XIII, s. 200, c. XIV, s. 6; Âlî, *Menâkıb,* s. 18, 19, 21,22,23; Suyolcuzâde, *Devha,* s. 8, Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-zünûn,* c. I, 862; C. Brockelman, *GAL.,* c. I, s. 353; Nefeszâde, *Gülzârd-ı Savab,* s. 44; Zehebî, Târîhu'l-Islâm, Ayasofya, nr. 3014, vr. 28a; Kadı Ahmed, *Calligraphers and Panters* (trc.: V. Minorsky), Washington 1959, s. 57-61, 210-211, Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savab,* s. 41-42; Salâhüddin Müneccid, *Yâküt el-Musta'sımî,* Beyrut 1985, s. 18; Nihad M. Çetin, "Yâkût Musta'sımî", *İA,* c. XIII, s. 352-357.

7 *Fatih Mehmet II Vakfiyeleri,* Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyâtı, Ankara 1938, Faksimilesi, s. 34, 37; Sâmiha Ayverdi, *Edebî ve Mâneviî Dünyâsı İçinde Fâtih,* İstanbul 1968, s. 97; A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul 1982, s. 31-57; A. Süheyl Ünver, *İlim ve San'at Târihimizde Fâtih Sultan Mehmed,* İstanbul 1953, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Târihi,* Ankara 1988, c. II, s. 629.

8 Ahmet Refik, Fâtih Devrine Âid Vesîkalar, *TOEM,* İstanbul 1337, c. IX, X, s. 1-23; A. Süheyl Ünver, *Fâtih Devri Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları,* İstanbul 1958, s. 6,7; Tahsin Öz, *Topkapı Sarayında Fâtih Sultan Mehmed II.'ye Âit Eserler,* Ankara 1953, s. 20-23.

9 Kitâbetü'l-İnşâ ve'd-Dîvan, Köprülü Kütüphânesi, nr. 1185; M. Cevdet, *Siyâkat Yazısı ve Rakamları,* İstanbul 1937; Müstakimzâde, Tuhfe, s. 148; Âlî, *Menâkıb,* s. 62.

10 Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savâb;* s. 48, 49, 52; Müstakimzâde, Tuhfe, s. 185, 186; Hüseyin Hüsâmeddin, *Amasya Târihi,* c. IX, s. 236, 237; Suyolcuzâde, *Devhatü'l-küttab,* s. 8; Mustafa Âlî, *Menakıb,* s. 25; Şeyh Hamdullah'la ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah,* İstanbul 1992.

11 Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 301; Suyolcuzâde, *Devhatü'l-Küttab,* s. 36, 37; Habib, *Hat ve Hattatan,* s. 121, 123; Kemal Çığ, *Hafız Osman,* İstanbul 1948; Mehmed Süreyya, *Sicil,* c. III, s. 421, 422; *Mecmûa,* TSMK, H. nr.

1565; *Mecmûa,* Köprülü Ktp., Âsım Bey, nr. 713; Mehmed Zihnî, *Meşâhirü'n-nisâ,* İstanbul 1294, c. I, s. 96; İbn Sa'd, *Tabakât,* c. I, s. 230-231; Tirmizî, *eş-Şemâilü'l-Muhammediyye,* Beyrut 1985; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* İstanbul 1999, s. 115-122.

12 İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 273-289; Habib, *Hat ve Hattâtân,* s. 165, 166; A. Süheyl Ünver, *Hattat Mustafa Râkım Efendi,* İstanbul 1953; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 133-138.

13 İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 359; Uğur Derman, *Hattat Sâmi Efendi,* İstanbul 1962; Habib, *Hat ve Hattâtân,* s. 180.

14 İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 158-166; A. Süheyl Ünver, *Hattat Mustafa İzzet ve Eserleri,* İstanbul 1953; Ahmed Ataullah, *Atâ Târîhi,* İstanbul 1291, c. III, s. 16; Uğur Derman, *Türk Hat San'atının Şâheserleri* s. 28; İbnülemin, *Hoş Sadâ,* İstanbul 1958, s. 225; Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi,* c. II, s. 48, 49; Abdurrahman Şeref, *Târih Musâhebeleri,* s. 314-318; *Letâif-i Enderun,* s. 189, 278, 465; Mehmed Süreyyâ, *Sicil,* s. 462, 463; Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri,* c. II, s. 329, 330; Habib, *Hat ve Hattâtân,* s. 155-176; Fâik Reşad, "Kazasker Mustafa İzzet Efendi" *Hazine-i Fünûn,* İstanbul 1313, S. 11, s. 93; Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, s. 140-146.

15 İbnülemin, Son Hattâtlar, s. 388; A. Süheyl Ünver, *Hattat Şefik Bey,* İstanbul 1956; Habib, *Hat ve Hattâtan,* s. 177; Mehmed Süreyyâ, *Sicil,* c. III, s. 153.

16 İbnülemin, *Son Hattâtlar,* s. 401; Süheyl Ünver, *Hattat Mehmed Şevki,* İstanbul 1953; Muhittin Serin, *Şevki Efendi Sülüs Nesih Meşk Murakkat,* İstanbul 1996.

17 *Aziz Efendi Dosyası,* Süleymâniye Ktp., Süheyl Ünver, nr. 37; *Azif Efendi Evrâkı,* Kubbealtı Kültür ve San'at Vakfı, Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu; *Sicil Defteri,* İstanbul Müftülüğü, Şer'iyye Sicilleri Arşivi, nr. 39, s. 50; *Hattat Aziz Efendi Dosyası,* Dîvan Edebiyâtı Müzesi, Revnakoğlu Arşivi, nr. B 41; *Yazma Eserler Defteri,* İstanbul Türk-İslâm Eserleri Müzesi, nr. 10; *Defteru Sicilli'l-fünûni'l-cemîle,* Kahire Dârü'l-Kütübi'l-kavmiyye, nr. 807, 814; *İlmiyye Salnâmesi,* s. 147; Tâhir el-Kürdî, *Târihu'l-hatti'l'Arabî,* Riyad 1939, s. 431; Beyânî, *Hoşnüvîsân,* c. IV, s. 1184; Habîbullah Fezâilî, *Atlas-ı Hat,* İsfahan 1362, s. 341-342; Nâci Zeynüddin, *Musavver hattü'l-'Arabî,* Bağdad 1968, s. 161, 165, 167; İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 68-72; Sâmiha Ayverdi, *İbrâhim Efendi Konağı,* İstanbul 1973, s. 127-133; Hasan al-Mas'ûd, *Calligraphie Arabe Vivante,* Paris 1981, s. 88; Yahyâ Sellûm el-Abbâsî, *Hattü'l-'Arabî,* Bağdad 1984, s. 143; A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture,* New-York 1984, s. 48; Muhittin Serin, *Hattat Aziz Efendi,* İstanbul 1988; "İnâyetü celâleti'l-melik bi'l-hatti'l-cemîl", *en-Nîlü'l-musavver,* S. 227, Kahire 1342/1923, s. 16; Muhammed Bey Kemâl, "Me'âsirü'l-mülûk mülûkü'l-me'âsir", *a.e.,* S. 228 (1342/1923), s. 10-11; *Mecelletü Medreseti tahsîni'l-hutûti'l-melekiyye,* I, Kâhire 1362/1943, s. 22; "Aziz Efendi", *İst.A,* III, 1707.

18 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 240.

19 Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 717; İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 535; Uğur Derman, *Türk Hat San'atının Şâheserleri,* s. 19.

20 İbnülemin, *Son Hattatlar,* s. 567; İ. Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı San'atı,* s. 60-65; Uğur Derman, *Türk Hat San'atının Şâheserleri,* s. 31; Ali Alparslan, *Ünlü Türk Hattatları,* s. 110-128; Abdurrahman Şeref, *Târîh Musahabeleri,* s. 314; Beyânî, *Hoşnüvîsân,* c. II, III, s. 907, 908.

21 Âli, *Menâkıb,* s. 61-62; A. Süheyl Ünver, *Türk Yazı Çeşitleri ve Fâideli Bâzı Bilgiler,* İstanbul 1953, s. 19; Muhammed Garîbü'l-Arabî, *el-Hattü'd-Dîvânî,* "Mecelletü Medresetü Tahsîni Hutûti'l-Melekiyye", Kâhire 1362, I, s. 33-35; İsmâil Hakkı Uzunçarşılı, c. II, s. 615, 616; Habîbullâh, *Atlas-ı Hat,* 420; M. Zekip Pakalın, *Târih Deyimleri ve Terimleri,* I, 466; İsmail Hakkı, San'at, İstanbul 1934, 104-106; İsmâyil Hakkı Baltacıoğlu, Ankara 1958, 66-68; Mahmud Yazır, *Eski Yazıları Okuma Anahtarı,* İstanbul 1942, s. 129-134; Mübahat S. Kütoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik),* İstanbul 1994, s. 61-64.

22 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 276.

23 İsmail Hakkı, *San'at,* s. 106, 107; İsmâyil Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı San'atı,* Ankara 1958, s. 69-71; Mahmud Yazır, *Eski Yazıları Okuma Anahtarı,* İstanbul 1942, s. 140, 141; Habîbullâh, *Atlas-ı Hat,* 432; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 276.

24 Âli, *Menâkıb,* s. 62; Muallim Cevded, *Siyâkat Yazısı ve Rakamları,* İstanbul 1937; Mehmed Rüşdî, *Nuhbetü'l-Eftal,* İstanbul 1274; Mahmud Yazır, *Siyâkat Yazısı,* İstanbul 1941; Dündar Günday, *Arşiv Belgelerinde Siyâkat Yazısı Özellikleri ve Dîvan Rakamları,* Ankara 1974; İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Târihi,* c. II, s. 616; Habîbullâh, *Atlas-ı Hat,* s. 439; Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik),* s. 64-65; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 277.

OSMANLILARDA HAT SANATININ GELİŞMESİ VE BUNUN NEDENLERİ

PROF. DR. ALİ ALPARSLAN
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Atlas Okyanusu'ndan güney Çin Denizi'ne kadar uzanan geniş coğrafi bölgede yaşayan Müslüman ülkelerde kullanılan Arap yazısının kökü, Romalılar zamanında M.Ö. IV. yüzyılda varlığını gösteren ve Kızıldeniz ile Şam arasındaki bölgede yaşayan Arap asıllı Nabatî'lerin alfabesine dayanmaktadır. Pek yavaş bir surette gelişen bu alfabenin sadeleşmesi ancak VI. yüzyıl içinde olmuş, Araplar da bu sadeleşmiş alfabenin harflerini alarak kullanmaya başlamışlardır. Nabatî kitabelerindeki yazılar dikkatle tetkik edilince, bunlarda Arap yazısının iptidaî şekillerinin mevcut olduğu görülür.

Bugünki bilgilerimize göre, yazının muhtemelen Hz. Peygamber'in çocukluk veya gençlik çağında Mekke'ye gelmiş olduğu sanılmaktadır. Şüphe yok ki, İslamın gelişi yazının inkişafında büyük rol oynamıştır. Kur'an da okuyup yazmaya büyük önem vermekte ve Kalem sûresinin birinci ayetinde "Nûn ve'l-kalem" ifadesiyle hokka ve kalemin önemi belirtilmektedir.

Emevîler (661-749) zamanında yapılan fetihler, yazının başka milletlerce de kabul edilmesine vesile oldu. Bu yüzden Arapların inhisarından çıkan Arap yazısı yerine İslâm yazısı tabiri kullanılmaya başlandı. 4. Halife Hz. Ali'nin (656-661) Kûfe şehrini başkent yapmasından sonra yazı, bu şehre nispetle kûfî adını aldı.

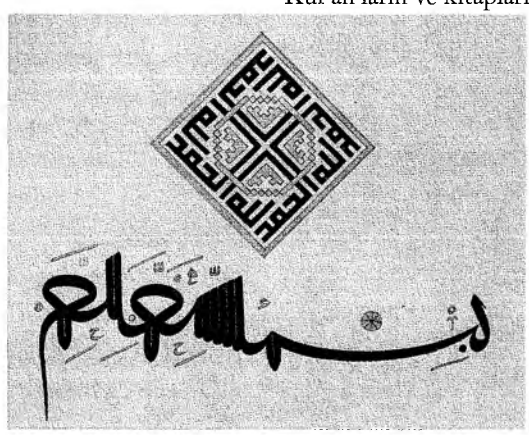
Kaynaklar Emevîler'in son yıllarda (VIII. yüzyıl içi) yaşayan Kutbe adlı Arap hattatının kûfî yazıda değişiklik yaptığını kaydederlerse de, bu değişikliğin mahiyeti hakkında bilgi vermezler. Hat sanatında esas değişme, Abbasîlerin (749-1258) ilk çağlarında görülmeye başlandı. Kûfî'nin okunması ve yazılması zordu. Hayat şartları ve toplumun ihtiyaçları hattatları, daha rahat yazılan yazıları çıkarmaya zorladı; ve köşeli karakterli kûfî, muhtemelen IX. yüzyılda yuvarlak tarafları, fazla yazılara doğru gelişme gösterdi ve ileride görüleceği gibi muhtelif çağlarda birbirini takiben aklâm-ı sitte, nesta'lîk, divânî, celi dîvânî ve rık'a adında çeşitli hatlar ortaya çıktı. Bununla birlikte kûfî, az da olsa hiç bir zaman kullanımdan düşmedi ve zamanımıza kadar varlığını korudu.

Şimdu bu kısa girişten sonra bu yazıların Osmanlılar'da nasıl gelişme gösterdiğini ve Osmanlı hat sanatının İslam dünyasındaki yerini anlatmaya çalışalım:

KÛFÎ

İlk İslâm yazısının adı olan kûfî genellikle köşelidir. Sanat açısından üç ana grup altında toplanabilir:

1. Sade kûfî: Her türlü süsten uzak ve ilk devre Kur'an'ların ve kitaplarının yazılmasında kullanılmıştır.



Ahmet Karahisarî hattıyla müselsel besmele ve satrançlı kûfrî.

2. Tezyinî kûfî (süslü kûfî): İsminden de anlaşılacağı gibi süslü olmakla birlikte belirli bir kurala bağlı değildir. Harfler, çiçek, yaprak ve hendesi (geometrik) süslerle bezenir. Bu tip kûfî'yi ayrıca kendi içinde yapraklı, çiçekli, düğümlü gibi kısımlara da ayırmak mümkündür.

3. Satrançlı kûfî: Buna bilhassa binalarda kullanıldı-

ğı için; bennâî ve ma'kılî adları da verilmektedir. Bunun harfleri dikdörtgen ve kare biçiminde olup, süsten uzak kûfî'nin adıdır. Bennâî, "mimara, bina yapana ait"; ma'kılî de "yüksek dağ ve kale" demektir. Satrançlı denmesinin sebebi de, karelerden oluşmasından dolayıdır.

Bunlardan birinci tip yazı, IX. yüzyılda, kûfî de aklâm-ı sitte denen yazı grubunun doğması üzerine terk edildi; fakat diğer iki çeşit kûfî zamanımıza kadar geldi. Osmanlılar her ikisini pek az da olsa kullandılar. Bursa'da 1419'da inşa edilen Yeşil Cami'nin kapısındaki kûfî'ler âdeta bir süs unsuru mahiyetindedir. İstanbul'da Fatih Camii'nin avlu penceresinde ve bilhassa Çinili Köşk'ün eyvanındaki süslü kûfî'ler aynı karakterdedir.

Kanunî devrinin ünlü hattatı Ahmed Karahisarî'nin (ö. 1556) kâğıt üzerinde bazı denemeleri ile Rumeli beylerbeyi Çoban Mustafa Paşa'nın 1523-4'te Gebze'de yaptırdığı kendi adıyla anılan camiden sonra uzun müddet kullanılmayan bu yazı, XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında tekrar canlanır gibi olmuş ve belki bir sanat göstergesi olarak 1883-4'te İstanbul'da Kızıltoprak'ta Zühdü Paşa ile II. Abdülhamid'in 1886'da yaptırdığı Yıldız Camii'nde kullanılmıştır. Bu camiin kûfî kuşak yazısını tanınmış gazetecilerimizden Mehmed Tevfik Ebüzziya (ö. 1923) yazmıştır. Ayrıca gene İstanbul'da Büyük Postahane'nin (1909) üstündeki "Posta ve Telgraf Nezareti" ile Arkeoloji Müzesi üstündeki "Asâr-ı Atika Müzesi" adlı ibareler de yukarıdaki şahıs tarafından yazılmıştır. Her üç yapının yazıları süslü kûfî'nin güzel örneklerindendir. Satrançlı kûfî'ye örnek olarak ta yukarıda adı geçen Büyük Postahane'nin arkasındaki Hobyar Mescidi'nin dışında çini üstündeki yazıları gösterebiliriz. Hülâsa olarak söyleyelim ki, Osmanlılar kûfî'ye fazla önem vermemişlerdir.

AKLÂM-I SİTTE

Yukarıda söylediğimiz gibi IX. yüzyılda kûfî'den *aklâm-ı sitte* adı verilen 6 çeşit yazı (muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevkî rıkâ) meydana çıktı. Aklâm-ı sitte bir hat terimi olup altı kalem (yani 6 çeşit yazı) manasına gelmektedir. Bunun yerine, az da olsa Farsça olarak *şeş kalem* terimi de kullanılır. Birbirinden çok küçük farklarla ayrılan bu yazılardan birini yazan bir hattat, sanat bakımından göstereceği ustalık müstesna, diğerlerini de kolayca öğrenebilir ve yazabilir. Bu altı çeşit yazı, aynı paralel çizgide gelişme gösterdiği için birbirinin tarihiyle, bunların gelişmesinde ön ayak olmuş sanatkârları ayrı ayrı inceleyecek yerde, önce onların kısaca özelliklerini söylemek ve sonraki tarihi gelişmelerini anlatmak daha ilmî bir yoldur.

Muhakkak

Sözlükte muhkem, muntazam, sağlam söz ve sağlam dokunmuş kumaş anlamına gelmektedir. Bu yazının, yani hattın harflerinin açık-seçik ve istiften (kompozisyon) uzak bir tarzda yazılmasından dolayı bu adı aldığı düşünülmektedir. Dikey harflerinin boyları ile çanak gibi derince olan bu harflerinin sola doğru uzayan kısımlarının sülüs yazıya nispetle daha uzunca olması ve ayrıca dönüş noktalarının köşeli bir görünüşte bulunması, onun kûfî'den ilk çıkan yazı olduğunu göstermektedir.

Şeyh Hamdullah (1433?-1520) hattına örnek. Üst satır: muhakkak, alt satır: reyhân.

Reyhânî

Aynen muhakkak'ın kaidelerine bağlı olup onun küçükçe yazılan şeklidir. Harfleri reyhân adlı çiçeği hatırlatması dolayısıyla bu adı aldığı bildirilen bu hat, muhakkak gibi genellikle Kur'an'ların yazılmasında çokça kullanılmış fakat sayfada fazla yer tuttuğu için XVI. yüzyıldan sonra terkedilmiştir.

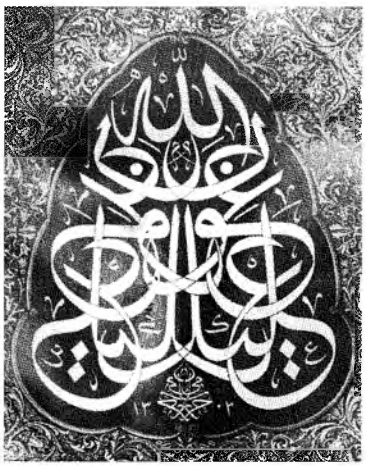
Sülüs

Sözlük anlamı üçte bir demektir. Neden bu adı aldığı hususunda değişik görüşler varsa da, akla en yatkın olanı harflerin her birinin üçte ikisinde düzlük; üçte birinde eğrilik bulunduğu görüşüdür. Bu yazıda yuvarlaklık fazladır. Harflerin dönüş noktalarında dikkati çeken sert dönüşler yumuşamıştır. Çanağı andıran harfleri de muhakkak'a nispetle daha derincedir.

Şeyh Hamdullah. Üst satır: sülüs, alt satır: nesih

Nesih

Aşağı-yukarı sülüs'ün küçük şeklini andırır. Sözlük anlamı "ortadan kaldırma, iptal etme" demektir. Kitapların yazılmasında diğer yazılardan daha fazla bir kulanılma sahasına sahiptir. Bu hususta onların hükmünü ortadan kaldırdığı için bu adla anıldığı kabul edilmektedir.



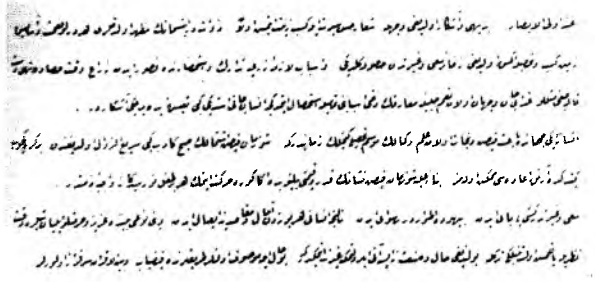
Sami Efendi (1838-1912)'nin müsenna celi sülüs yazısı. (Simetrik yazılmıştır)

Tevkî

Sülüs yazının kurallarına tâbi olmakla birlikte, ölçü itibariyle onun biraz küçüğüdür. En belirgin özelliği, kendisinden sonraki harflere bağlanması mümkün olmayan harflerin de başkalarıyla birleşebilmesidir. Eskiden halife vezirlerin mektupları bu yazıyla yazıldığı için bu ismi aldığı düşünülmektedir. Tevkî, aynı zamanda padişah buyruklarının üzerine yazılan nişanın yani tuğranın da adıdır.

Rıkâ

Tevkî'nin kurallarına tabidir ve onun küçük yazılan şeklidir. "Küçük sayfa, yaprak ve mektuplar" anlamına gelmektedir. Eskiden mektup, destan ve hikâyelerin yazılmasında kullanılmıştır. Osmanlılar bu yazıya bilhassa ilmîye ve hat icâzetnamelerinde (diploma) kullanıldığı için "icâze" veya "Hatt-ı icâze" de demişlerdir.



İzzet Efendi'nin (1841-1903) Rık'ası.

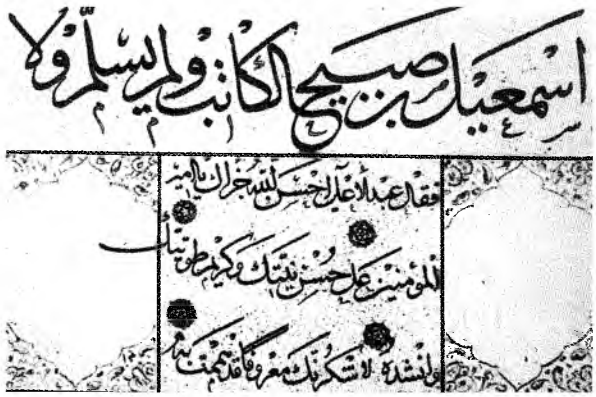
OSMANLILARDA AKLÂM-I SİTTE

XV. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı hattatları, son Abbasi halifesi Musta'sım'ın hattatı olan ve Türk olduğu kabul edilen Yâkût-ı Musta'sımî'nin (1221-1298) etkisi altında bulunuyordu. Bu sırada, 1433'te Amasya'da doğan, Fatih ve II. Bayezid devirlerinde yaşayan Şeyh Hamdullah adında bir hattat, İslâm yazı sanatanı güzellik bakımından işleyerek yeni bir çığır (ekol) açtı.

a) Şeyh Hamdullah Ekolü

Önceleri her hattat gibi Şeyh Hamdullah (1433/1520) Yâkût-ı Musta'sımî'nin üslûbunu takip ederken, fıtrî kabiliyeti sayesinde yazısını ileri götürdü. Padişah II. Bayezid'in de desteği ile iki yüz elli seneden beri devam etmekte olan Yâkût'un estetik anlayışını ortadan kaldırarak yazıya yeni geometrik ölçüler getirmek suretiyle onun yazısındaki sert görünümü sevimli bir hale getirdi; harflerin fizyolojik durumunu güzelliğe kavuşturdu.

Şeyh Hamdullah Osmanlı-Türk hattatlarının babası olup, aklâm-ı sitte'de hem bir Türk ekolünün yaratıcısı, hem de klâsik Türk ekolünün kurulmasında ve gelişmesinde öncülük yapan bir sanatkârdır. Sanatını herkese ka-



Şeyh Hamdullah. Üst satır: tevki, alt satır: rikâ (icâze).

bul ettirdiği XV. yüzyılın ikinci yarısında İslâm dünyasında hattatlık yeni bir safhaya girdi ve aklâm-ı sitte, başka İslâm ülkelerinde Yâkût ekolünün güzellik bakımından mahdut sanat anlayışı içinde devam ederken, Anadolu sahası yeni ve büyük bir gelişmeye şahit oldu. O tarihe kadar İslâm yazısının merkezi olan Bağdad önemini kaybetti ve İstanbul yazının yeni merkezi haline geldi.

Şeyh Hamdullah'ın eserleri çoktur. Kâğıt üzerine yazılmış eserlerinden Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde EH.2084 ve EH.2086 numarada bulunan aklâm-ı sitte örnekleri çok mühimdir. II. Bayezid için yazdığı Kur'an da gene aynı kütüphanede bulunmaktadır. II. Bayezid Camii'nin kitabesi de onun eseridir.

Takriben çağdaşı olan Ahmed Karahisarî ve kurduğu ekolün takipçileri müstesna XVI. ve XVII. asır sonlarına kadar yetişen hattatların hepsi onun yolunda yürümüşlerdir. Kurduğu ekolün tesiri Hafız Osman (ö. 1698) adındaki ikinci büyük sanatkârın devrine kadar aşağı-yukarı iki yüz yıl sürmüştür.

b) Ahmed Karahisarî Ekolü

Asıl adı Ahmed Şemseddin olan Ahmed Karahisarî (Afyonkarahisarlı) (1469?/1556) tarafından kurulan aklâm-ı sitte yazı okuluna yalnızca "Karahisarî okulu" adı da verilir. I. Selim ve Kanunî devrinde yaşayan bu hattat, Anadolu'ya gelmiş veya gelip bir müddet yaşamış olan İranlı Esedullah-ı Kirmânî'nin öğrencisidir. Bu hattat, Yâkût-ı Musta'sımî ekolüne bağlıydı. Karahisarî de onun öğrencisi olduğuna göre aynı ekolü benimsemişti. Yalnız Karahisarî, Yâkût'un taklit ve takipçisi olarak kalmamış ve onu aşmıştır. O, Yâkût'un nispeten temine muvaffak olduğu dinamizmi daha ileri götürmüş, Şeyh Hamdullah'tan ayrı bir yolda yürümüş ve XVI. asır Anadolu'sunun yedi büyük hattatından biri sayılmıştır.

Ahmet Karahisârî (1469?-1556)'nin muhakkak ve nesih yazısına bir örnek

Çeşitli eserleri arasında en önemlisi Kanunî için yazdığı paha biçilmez Kur'an'ıdır. (Topkapı Sarayı Ktp. No: HS. 5). Hattat, burada bir çok yenilik göstermiş, bir sayfada yaptığı yenilikleri başka sayfada tekrar etmemiştir. Keza Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde T.1443 numarada bulunan En'am'ı da aynı anlayış içinde yazmıştır. Bunlar, bilhassa müselsel (harfleri birbirine bağlı olarak yazılan yazı) tarzda yazdığı besmelelerle geometrik şekilde tertip ettiği kûfî yazılardan ibarettir. Bu yazılardan bazıları altınla yazılmış, kenarları siyah mürekkeple çizilmiş; bazen de bunların içine süsler yapılmıştır.

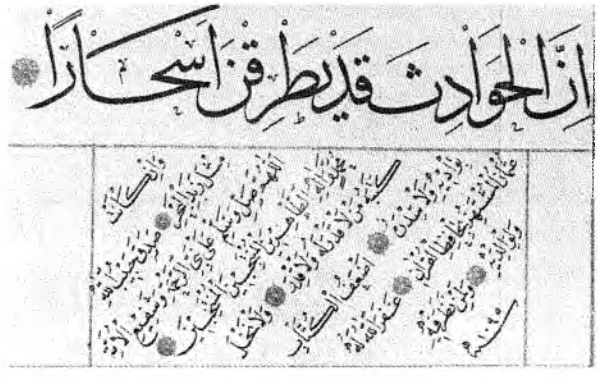
Öğrencileri yedi kişiyi geçmez. En meşhur öğrencisi, Edirne'de Selimiye Camii'nin yazılarını yazan Hasan Çelebi (ö. 1593'ten sonra) ve diğeri de Ferhat Paşa (ö. 1574)'dır.

Ahmed Karahisarî ekolü, öğrencilerinin ölümünden sonra tarih sahhnesinden silinmiş ve yerini Türk zevkine uygun düşen Şeyh Hamdullah ekolüne bırakmıştır.

c) Hafız Osman Ekolü

İstanbullu Hafız Osman Efendi (1641-1698) tarafından kurulan bu ekol, Şeyh Hamdullah'ın devamıdır. Aralarında az bir fark vardır. Hafız Osman, Şeyh Hamdullah'ın yazılarını tetkik ile işe koyulmuş ve yazılarından, beğendiği harfleri seçerek onları ideal birer harf olarak tanımış ve Şeyh Hamdullah'ın Yâkût'u andıran harflerini bertaraf ederek aklâm-ı sitte'yi güzelliğin şahikasına ulaştırmıştır. Şeyh Hamdullah'ın harfleri ve bunların fizyolojisi Hafız Osman'da rafine bir duruma geldiği ve çok güzel yazıldığı için XVIII. yüzyıldan itibaren, bugün de dahil olmak üzere değil yalnız Türk, diğer İslâm ülkelerinin hattatları da onun üslûbunu takip etmektedirler.

Burada bu yazıların iri olarak yazılanları üzerinde de bir kaç cümle söylemek gerekmektedir. Bir hat terimi



Hafız Osman (1642-1698)'ın nefis bir sülüs ve nesih yazısı

olarak, iri olarak yazılan yazıya celî adı verilmektedir. Yalnız bunlardan ancak "muhakkak", "sülüs" ve "nesih"in celî şekli mümkündür. Muhakkakta sayfada fazla yer kapladığından XVI. yüzyıldan sonra tedavülden kalktığı ve nesih'in irisi de nadiren kullanıldığından geriye yalnız sülüs yazı kalmaktadır. Bu yüzden bizim burada sülüs'ün irisinden bahsetmemiz gerekmektedir.

Celî sülüs'ün gelişmesi uzun süre aldı. Her yazı cinsinin gelişimi Fatih devrinde başladığı için bu devrin Osmanlı sanatları bakımından önemi mühimdir. Yeni çağlara geçiş dönemi, sanatlarda da yeni atılımları hazırladı. Fatih çağında, Ayasofya Camii'nin arkasında bulunan Bâb-ı Humâyûn'un kitabesini yazan Yahya Soff'nin oğlu Ali de usta bir sanatkâr olarak birden bire parladı ise de celî'de hattatlar çok zorlandılar. Buna rağmen güzellik ideali peşinde koşan hattatlar yılmadılar. Yazıda harflerin fizyolojik ve kompozisyon problemini hallettiler ve nihayet Mustafa Râkım (1757-1826) adındaki ressam-hattat celî yazıda istikrarı temin edebildi.

Celî'de iki ana ekol vardır. Bunlardan biri, yukarıda adından bahsettiğimiz Mustafa Râkım ekolü; diğeri de Mahmud Celâleddin ekolüdür.

Mustafa Râkım Ekolü

Ünyeli olup İstanbul'da yetişen Mustafa Râkım, celî sülüs yazının babası sayılır. Padişah II. Mahmud'a hocalık da eden sanatkârın Osmanlı hat sanatındaki yerini anlamak için, üç noktayı göz önünde bulundurmak gerekir. Birincisi iri yazıyı keşmekeşlikten kurtardı; harflerde ideal ölçüleri temin etti (celî'de gaye, sülüs'teki güzelliğe ve ölçüye ulaşmaktır). İkincisi, kompozisyonu (istif) güzelliğe kavuşturdu. Yani harfler arasında ölçüleri, mesafeleri ve kelimelerin okunuş sırasının bozulmaması üzerinde durdu. Üçüncüsü Osmanlı tuğrasına ideal şekli vererek onu sarkık durumdan kurtardı ve böylece ona canlılık kazandırdı.

Mahmud Celâleddin Ekolü

İki hattattan kısa bir zaman aklâm-ı sitte yazılarını meşkettikten sonra, başka hoca yüzü görmemiş; çok mağrur olduğu için müracaat ettiği diğer hattatlar da kendisini reddedince, azim ve gayretiyle eski ustalardan Şeyh Hamdullah'ın ve Hafız Osman'ın yazılarını elde ederek yazısını geliştirmiş ve onların yazılarında hoşuna giden harfleri celî yazılarında kullanmıştır.

Yazılarının ana karakteri kütlük, huşunet, yalnızlık ve azamet kelimeleriyle özetlenebilir. Tabiatındaki gururluluk, akislerini yazılarında bulmuştur. Menfi gibi görünen bu sözlerimize mukaabil hemen söyleyelim ki O, sülüs'te Hafız Osman, celî sülüs'te çağdaşı Mustafa Râkım üslubunu takip etseydi bu iki sanatkârın hat tarihinde adları bile kalmazdı. En ünlü takipçileri karısı Esma İbret, Sultan Abdülmecid (s. 1839-1861) ve Tahir Efendi adında biridir.

Mahmut Celâleddin (ö: 1829)'in celi sülüsi yazısına bir örnek.

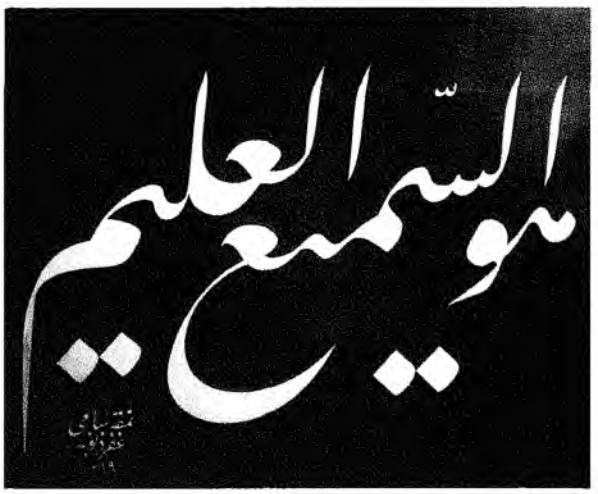
NESTA'LÎK

Kırlangıçların kanatlarını açmış haliyle kavisler çizerek uçuşlarını andıran görüşüyle İran hattatlarının ta'lîk adını verdikleri, yazıyı daha okunaklı hale sokarak meydana getirdikleri nesta'lîk, İslâm yazı tarihinde aklâm-ı sitte'den sonra en önemli yazı çeşididir. Türkiye'de bu yazı, genellikle ta'lîk adıyla anılmakta nesta'lîk kelimesi çok az kullanılmaktadır. Bu durum, bazı zamanlar karışıklığa sebep olduğu için biz nesta'lîk sözünü kullanmayı uygun buluyoruz.

İptidaî örneklerine XIII. yüzyılda rastlanan; XVI. yüzyılda daha belirgin bir şekle girmeye başlayan nesta'lîk, XV. asır başlarında bütün özellikleri ve kurallarıyla meydana çıktı.

Osmanlılar'ın Azerbaycan'da Karakoyunlular, Doğu Anadolu'da da Akkoyunlular'la olan siyasî münasebetleri, nesta'lîk'in daha XV. yüzyılın başlarında Türkiye'de tanınmasına imkân hazırladı.

Osmanlı hattatları, XIX. yüzyıla kadar İran nesta'lîk üslûbunun (okulunun) etkisinde kalmakla beraber, aynen onlar kadar güzel yazdıkları gibi, bu yazının irisinde (celî'sinde) onları aştılar. Türk üslûbu, XIX. yüzyı-



Nestâlik'in büyük ustalarından Sami Efendi (1838-1912)'nin celi nesta'lik yazısına bir örnek.

lın başlarında Yesârîzâde Mustafa İzzet (1776-1849) tarafından kuruldu. İki ekol arasındaki farka gelince, teferruata girmeden söyleyelim ki, aradaki fark çok azdır. Türk nesta'lîk'inde, İran'ınkine nispetle kat'i kurallar vardır; harfleri; dikey harfler daha uzunca, çanak görünümlü harflerin içi yarım nokta daha geniş; yatay olarak uzatılanların uzunluğu da on veya on bir noktadır. Halbuki İran nesta'lîk'inde böyle kesin kurallar yoktur. Meselâ çanak şeklindeki harflerin genişliği iki buçuk nokta olduğu gibi, uzatılanların uzunluğu da dokuzdan on iki noktaya kadar olabilmektedir. Kısaca, Türk nesta'lîk'inde bir genişleme, bir ferahlık vardır.

Fatih devrinden XIX. yüzyılın başlarına kadar (yani İran etkisinin devam ettiği tarihe kadar) Türk hattatları İranlıları şaşırtacak kadar mâhirâne yazarak unutulmaz eserler bıraktılar. Bu yüzden Türk hattatları daima İran'ın en büyük ustası olan İmâd (ö.1615) ile hem ayar (aynı ayarda) tutulmuş ve Osmanlı sanatkârlara haklı olarak İmâd-ı Rûm (Anadolu'nun İmâdı) unvanı verilmiştir.

Nesta'lîk ile yazılmış eserlere ilk olarak Fatih devrinde rastlıyoruz. Bu ilk devrede onun sanat yazısı olarak düşünüldüğünü ve onunla levhalar yazıldığını gösteren yazı numuneleri elimizde yoktur. Söylediklerimizin aksi çıkıncaya kadar onun ilk önce kitap yazmak için yani "hatt-ı kitabet" olarak kullanıldığını kabul etmek lâzımdır. Bu yazı XVII. yüzyılda sanat yazısı haline gelmeye başladı ve Fatih devrinden Cumhuriyet devrine kadar olan zaman içinde de ilmiye sınıfında ve Meşihat Dairesi'nde kullanıldı.

Nesta'lîk'in sanat yazısı haline gelmesinde İmad'ın öğrencisi Buharalı bir Türk olan Derviş Abdî (ö. 1647)'nin büyük rolü oldu. Derviş Abdî İstanbul'a gelip yerleşince İmad'ın üslûbunun yayılmasına da vesile oldu. Onu sırasıyla Tophaneli Mahmud (ö. 1669), Siyahî Ahmed (ö. 1688), Durmuşzâde Ahmed (ö. 1717) ve diğer Türk hattatları takip etti. Hele İmâd ekolünün son büyük takipçisi hem solak, hem çolak olan Es'ad Yesârî (ö. 1798) İranlılar'a parmak ısırtacak kadar meharet gösterdi ve Türk üslûbunun temellerini attı; oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet (1776-1849)'te babasının yolunda yürüyerek Türk nesta'lîk ekolünü kurdu. Bugün hattatlar onun ekolünü takip etmektedirler. II. Mahmud devrinde yapılan resmî yapıların bir çoğunun kitabesi onun tarafından yazılmıştır. İstanbul'da Vilayet binası, Beyazıd Yangın Kulesi, Tophane'de Nusretiye Camii'nin ve muvakkithanesi üstündeki yazılarının seyrine doyulmaz.

Nesta'lîk, daha ziyade şiir kitaplarında, kitabe ve levhalarda kullanılmıştır.

OSMANLILAR TARAFINDAN İCAD EDİLEN YAZILAR

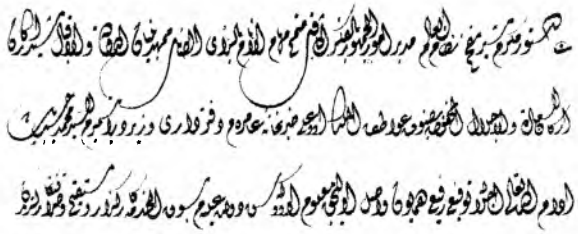
Dîvânî

Dîvân'a mensup demektir. Osmanlılar zamanında devletin resmî kararları, bugünkü "bakanlar kurulu" yerinde olan dîvân'dan geçerdi. Burada yazılan ferman, menşur, berat ve tayinler gibi resmî yazılar, padişahın iradesiyle olur ve üstünde de tuğrası bulunurdu. Bu tip emir ve kararların yeri dîvân yani dîvân-ı humâyûn olduğu için burada kullanılan yazı da dîvânî adını aldı. Bu yazının XIV. yüzyıla kadar İran'da kullanılan "ta'lîk" adı hat'tan alınan ilham ile meydana geldiğine inanıyoruz. Hakikaten de her ikisi arasında yazılış şekli bakımından büyük bir yakınlık vardır.

Daha önce kullanıldığından şüphe olmayan dîvânî'nin ilk örneklerine Fatih döneminde rastlanmaktadır. Bu tarihten önceki evrak kaybolduğundan dîvânî'nin ortaya çıkış tarihi hususunda müspet bir şey söylemek mümkün değildir.

İlk nümuneleri oldukça açık-seçik olan dîvânî, zamanla bilhassa XIX. yüzyılda Bâb-ı Ali kalemlerinde gelişti ve güzelleşti. Kullanıldığı evrakta herhangi bir de-

ğişiklik yapılmasını önlemek için dîvânî'nin kendine has harfleri ve birleşme şekilleri vardır. Özellikle sür'atle yazılması dolayısıyla kurallarının kırılmasından meydana gelen şekline "dîvânî kırması" adı verilir ki bunun okunması oldukça güçlük arz eder.



Mehmet İzzet Efendi'nin (1841-1903) Divânî yazı örneği.

Celî Dîvânî

Bu yazı mânâ itibariyle her ne kadar dîvânî'nin irisi anlamına gelirse de aralarında mühim farklar vardır. Dîvânî yazı gibi, bunun da ne zaman ve kimin tarafından icad edildiği meçhûlümüzdür. XVI. yüzyılda yaşamış olan Taceddin adındaki bir hattatın bu yazının gelişmesinde rolü olduğu bilinmektedir. Bu devirde celî dîvânî'nin henüz cılız bir görünümü vardır. Dîvânî gibi bu yazı da zamanla gelişti ve en güzel şekline Bâb-ı Âli kalemlerinde ulaştı.

Celî Dîvânî'nin özellikleri şunlardır: Dîvânî'ye nispetle daha geniş ağızlı bir kalemle yazılır. Harfler daha farklı ve süslüdür. İstifli (kompozisyonlu) yazılır. Anatomisi daha girifttir; harfleri birbirini keser ve birbiri üstüne oturur. Aklâm-ı sitte'de kullanılan okutma ve süs işaretleri kullanılır.

Her iki yazıda da herhangi bir kelimenin veya kelime parçasının araya girmesine, yazılmasına mani olmak için; harfleri birbirine çok yakın yazılan bu yazı, ferman, menşur (yüksek rütbeli kimselerin tayin yazısı) ve anlaşmalarda kullanılmıştır. Bu tip vesikalara (belge) imza atma adeti olmadığı için hattatlarını da bilmiyoruz. Yalnız XIX. yüzyılda bazen belgenin arkasına imza atanlara rastlanmaktadır.

Rık'a

Günlük ve pratik işlerin zorlamasıyla dîvânî'nin dikey harflerinin biraz kısalması, sadeleşmesi, kavis ve meyillerinin azaltılmasından meydana gelen bu yazının, kolaylık ve sür'atle yazılabilmesi için aranıp bulunduğundan. şüphe yoktur. Yuvarlaklığı az, düzlüğü çok ve köşeli olması, onun aynı zamanda kûfî ile alâkası olduğunu göstermektedir.

Rık'a'nın dîvânî'den meydana geldiğini gösteren ve en eski olduğunu zannettiğimiz en eski Numune, Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi'ne vakfedilen gelirler hakkında 1136/12 Aralık 1723 tarihli belgedir.

Rık'a diğer iki yazı gibi önce sarayda doğdu ve XIX. yüzyılın ilk yarısında Bâb-ı Âli kalemlerinde gelişti ve hakiki hüviyetini orada buldu. Maliye nâzırı Mümtaz Efendi (1810-1871) adıyla meşhur olan Ebu Bekir Mümtaz tarafından çok güzel bir şekilde yazılan bu yazı, sonradan gelenler tarafından da takip edildiği için "Mümtaz Efendi rık'ası" veya geliştiği yere izafeten "Bâb-ı Ali rık'ası" adıyla meşhur oldu. Bu üslûpta, dikey ve yatay harflerin boyları kısa olduğu gibi, dîvânî'de olduğu gibi birleşmeyen harflerin de birleştiği görülür. Bu üslûp son zamanlara kadar geldi ve devlet dairelerinde de bol bol kullanıldı.

Rık'a'da ikinci değişiklik Galatasaray Sultanisi güzel yazı hocası Mehmed İzzet Efendi (1841-1903) tarafından yapıldı. O, harflerin ölçülerini biraz uzatarak kesin kurallar koydu; birleşmeyen "re", "ze" ve "vav" gibi harfleri ayrı yazdı, yazıya ferahlık getirdi. Bu rık'a'ya da "İzzet" veya "Mehmed İzzet Efendi rık'ası" adı verildi.

Daha ziyade ameli işlerde ve günlük yazılarda, mektuplarda kullanıldığı için bu yazıyla yazılmış, levha ve kitabe parmakla gösterilecek kadar azdır. Dîvânî, celî dîvânî ve rık'a bizden Arap ülkelerine de geçti ve halen oralarda kullanılmaktadır.

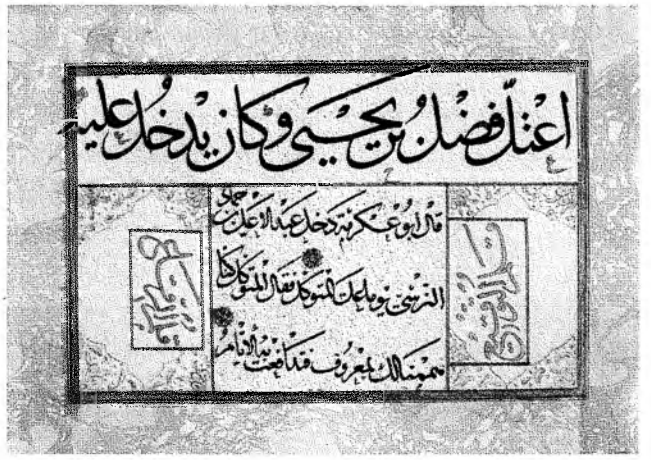
OSMANLILAR'DA HAT SANATININ GELİŞMESİNİN NEDENLERİNE GELİNCE

İslâm yazısının gelişmesinde çeşitli faktörler, âmiller rol oynamıştır. Başlangıçta ilk önemli ve devamlı rolü oynayan İslâm dinidir. Kur'an'ın insanlığa ilk hitabı "Oku" emridir. Gene Alâk sûresinde geçen bu hitabın arkasında kalem'den "kalemle yazmayı öğreten..." sözleriyle bahsedilmektedir. Şüphe yok ki, bir müslüman Allah'ın ve Peygamber'in sözlerini güzel bir yazı ile yazmak ister. Kur'an'dan alınan bir şevk ile sanatkârlar, hislere hitap eden bir sanat anlayışı içinde çeşitli yazıların doğmasına ve son derece cazip olan hat sanatının gelişmesine yardım etmişlerdir.

Dinin bu devamlı itici gücü, yalnız bir müslüman milletine değil de bütün İslâm ülkelerindeki sanatkârlara bir ilham kaynağı olmuşsa da bu sahada özellikle

Türkler hat sanatının gelişmesine ön ayak olmuşlar ve başka milletleri geride bırakmışlardır.

Dinin dışında padişahlar da yazı sanatının gelişmesine yardımcı oldular. Osmanlı şehzadelerinin kendi temayüllerine, isteklerine göre bir sanatla meşgul olmaları adet olduğundan bir çok şehzade ve padişah güzel yazı ile uğraşmış ve çalışmaları neticesinde güzel eserler bırakmışlardır. II. Bayezid (1447-1512) Amasya'da Şeyh Hamdullah'tan sülüs ve nesih; III. Murad (1546-1595), Şeyh Şuca Halvetî'den, nesih ve nesta'lîk; II. Mustafa (1664-1703), Hocazade Mehmet ve Hafız Osman'dan, sülüs-nesih; III. Ahmed (1673-1736), Hafız Osman'dan sülüs, celî sülüs, nesih; Veliyüddin Efendi'den, nesta'lîk; II. Mahmud (1785-1839), Râkım'dan sülüs, celî sülüs; Abdülmecid (1823-1861), Tahir Efendi'den sülüs, celî sülüs dersleri aldılar. Ders alırlarken de hocalarına karşı saygılı davrandılar; onların mürekkep hokkalarını tuttular; iltifatta bulundular. Maddî, manevî yardım yaptılar. Meselâ IV. Murad, Bağdat seferine çıkmadan biraz önce bir toplantıda devrinin siyasette, ilim ve irfanda önemli kişiler arasında bulunan hattat Mehmed el-İmam'dan, dönünceye kadar bir Kur'an yazmasını istemesi üzerine hattat, çekinmeden kaç para vereceğini sorduğunda padişah, kızacak yerde kaç para istediğini sorar. Hattat, bin kuruştan aşağı yazamayacağını söyler. Bunun üzerine kendisine bin altın verilir. İki yıl sonra seferden dönen padişah "bu Mushaf'ın sonu başından güzel yazılmış" deyince İmam, "Başı Bağdad fethi heyecanıyla, sonu, zafer sevinciyle yazıldı" diye cevap verir. IV. Murad bu cevaptan hoşlanır ve hattata bin altın daha ihsan eder.



Şeyh Hamdullah tarafından tevkî ve rik'a hatlarıyla yazılmış bir kıta.

Hat sanatkârlarını, padişahlardan başka vezirler, şeyhülislâmlar, kadıaskerler de desteklemiştir. Bu yüksek makamlarda vazife görenlerin yazılarının da mutlaka düzgün ve oldukça güzel olması şarttı. Aslında onlar hat dersleri alırlardı. Padişah ve devletin ileri gelenleri hattat olunca veya bu sanatı sevince sanatkârları nasıl olur da desteklemezlerdi. Medreselerde, sarayda hat dersleri verilirdi.

Hattın gelişmesinde hattatların devamlı yenilik arama çabaları da rol oynamıştır. Büyüklerin desteği yanında olanların güzellik idealinin peşinde koşma heyecanları olmasaydı, meselâ Şeyh Hamdullah herhalde Amasya'da mahallî bir hattat olarak kalır, çeşitli yazı ekolleri kurulamazdı. Çok kısa özetlemek gerekirse; Osmanlılarda hattın gelişmesi, Türklerin kabiliyeti, saray çevresinin desteği, toplumun sevgisi ve bilhassa hattatların idealizm (kemâl-i matlûb) peşinde koşmaları sayesinde olmuştur. Şair Muallim Naci ne güzel söylemiştir:

Mârifet iltifata tabidir,
Müşterisiz metâ zâyidir.

OSMANLI DÖNEMİNDE HAT SANATI

YRD. DOÇ. DR. ABDÜLHAMİT TÜFEKÇİOĞLU
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

Yüzyıllar içinde zenginleşen, saf ve bozulmamış haliyle günümüzün sanat faaliyetleri arasında da önemli bir yere sahip olan hat sanatı, Arap alfabesinden meydana getirilmiştir. Arap harflerinin kaynağını araştıran filologlar, onun Lut Gölü civarında yaşamış Nabati kavminden ticaret yoluyla Araplara geçtiğini kabul etmektedir.[1] Göçebe bir hayat süren, haberleşme ve kültür aktarmada sözlü anlatım (rivâyet) geleneğine önem veren Arapların, İslâm'ın ilk yıllarında oldukça iptidâî bir yazıya sahip oldukları bilinmektedir.

"Kamış kalem, âherli kağıt, is mürekkebi gibi âletlerin yardımıyla hattatların, daima güzeli arama çabalarıyla Arap harflerini şekillendirmesi" şeklinde tanımlanan hat sanatı, fetihler sırasında müslüman olan toplumların da tamamen dinî gayretlerle Arap harflerini kullanmaları sonucunda "İslâm hat sanatı" hüviyetine ulaşmıştır.[2]

Hat sanatının ortaya çıkışı ile gelişip yayılmasındaki en önemli sebepler arasında: 1) İslâm dininin getirdiği mesajlar (Kalem sûresinin ilk âyetleri gibi) 2) Kur'ân-ı Kerîm'in yazı ile tesbiti 3) Hz. Peygamber'in Hz. Ali'ye ifade ettiği bazı sözleri 4) Fetihler sonrasında yeni Müslüman olan fakat Arapça bilmeyen toplumların Kur'ân-ı Kerîm'i doğru okumaları amacıyla hareke, nokta, şedde, sıla gibi bir takım işaretlerin geliştirilmesi 5) Arap harflerinin kelimenin başında, ortasında ve sonunda farklı yazılabilme imkânına sahip olması 6) Kalemin dikey ve yatay hareketlerinde harflerdeki şekillerin değişime uğrayabilmesi 7) Sanatkârların kullandıkları malzeme zenginliği 8) Hattatların ihtiyaca göre en uygun kompozisyonu (istif) geliştirebilmiş olmaları 9) Devleti yönetenlerin hat sanatıyla bizzat ilgilenmeleri ya da sanatkârları himâye etmeleri sayılabilir.

Ali Rasim'in istifli Sülus ve Muhakkak yazısı.
Tarih: 1290/1873 (Sabancı Hat Koleksiyonu).

Arap harflerinde sanatlaşma yolundaki ilk ciddi gelişmeler, Emevîlerin son döneminde yaşamış Kutbetü'l Muharrir (ö. 154/771) ile Abbâsîler devrinin önemli sanatkârları Dahhâk b. Aclân, Ishak b. Hammâd (ö. 154/771) ve Ahvelü'l-Muharrir gibi hattatlarla başlamıştır. Bu süreçte kûfi, celîl, riyâsî, sülüseyn, sülüs, nısf, müselsel, muâmerat, ırâkî, muhakkak ve benzeri isimlerle anılan bir çok yazı türü meydana getirilmiştir.[3] Bunlar küçük farklılıklarla birbirinden ayrılmaya çalışılmış, büyüklük, küçüklük, kullanıldığı yerler, kağıt ebâdı gibi özellikler açısından isimlendirilmiştir.

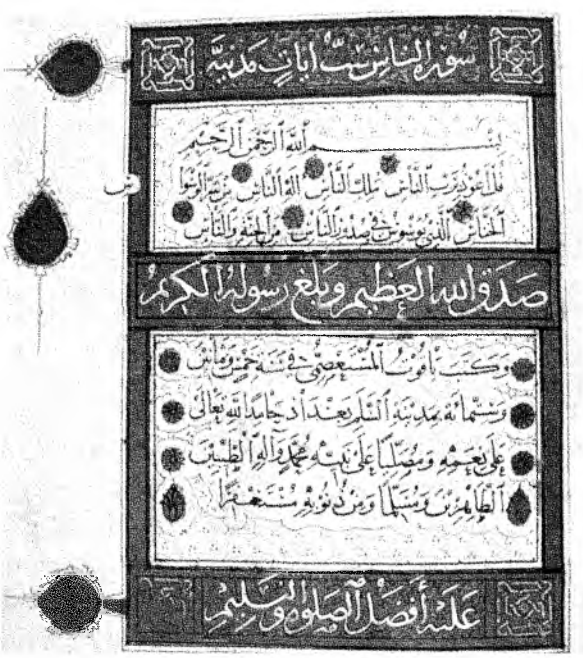
Abbâsîlerin yönetim merkezi Bağdat'ta yetişen İbn Mukle (ö. 328/940)'nin gayretleriyle hat sanatında yeni bir dönem başlamıştır. Kûfi yazı türünden geliştirilen ve *aklâm-ı sitte* terimiyle anılan "muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkî', rik'a" yazı türleri;[4] onun, yazının temel ölçülerini tespit eden sisteminin sonucudur. İbn Mukle'nin ortaya koyduğu sistemde *nokta* harflerin ölçüsünü ve mesafesini, *elif harfi* dik harflerin boyunu, *daire* ise kâseli veya derinliği olan harflerin genişliğini göstermektedir. Böylece hat sanatında ölçülü, kâideli, âhenkli ve disiplinli bir dönem başlatılmıştır.[5]

Aklâm-ı sitte grubu içinde yer alan yazılar, İbn Bevvâb ünvanıyla ta-

nınan Ali b. Hilâl (ö. 423/1032)[6] ve Abbâsî halifesi Musta'sımî döneminde saray hattatı olan Türk asıllı Yâkut el-Musta'sımî (ö. 698/1298)[7]'nin çabalarıyla güzelleştirilerek, ölçülerinde istikrar sağlanmıştır. Bilhassa Yâkut el-Musta'sımî, hat sanatının en önemli malzemesi olan kalemin ağzının kesilme tarzını değiştirmiş ve meylini artırmıştır ki bu yenilik, aklâm-ı sitte yazılarının güzelleşmesinde büyük rol oynamıştır. Bunun yanı sıra kendinden önce eser veren İbn Bevvâb'ın üslûbu üzerindeki tetkîki neticesinde, muhakkak ve reyhânî yazı türlerini olgunluğa kavuşturmuştur. Sülüs ve nesih türlerindeki gelişmeler ise Yâkut'tan bir buçuk asır sonra Osmanlı hattatlarının elinde başlayacaktır.

Abbâsîlerin 1258'de tarih sahnesinden silinmesinden sonra hat sanatının gelişimi Türk ve İranlı sanatkârların elinde devam etmiştir. Siyasi hareketlerin neticesinde Şam ve Bağdat'tan sonra Kâhire, Kurtuba, Semerkant, Herat, Tebriz ve Konya şehirleri, Osmanlı öncesinde, hat sanatının da gelişimini sürdürdüğü önemli kültür ve sanat merkezleri olmuştur.

Netice itibarıyla Osmanlı Devleti kurulduğu yıllarda, hat sanatının önemli hizmetkârlarından Yâkut el-Musta'sımî vefat etmiş, başlangıçta Arap sanatkârların elinde doğan; sonra da Türk ve İranlı hattatların sayesinde Fâtımî, Eyyûbî, Memlûkî, Selçûkî, İlhânî, Timûrî, Safevî devletlerine yayılan hat sanatında aklâm-ı sitte grubu yazı türleri kullanılmaktaydı.



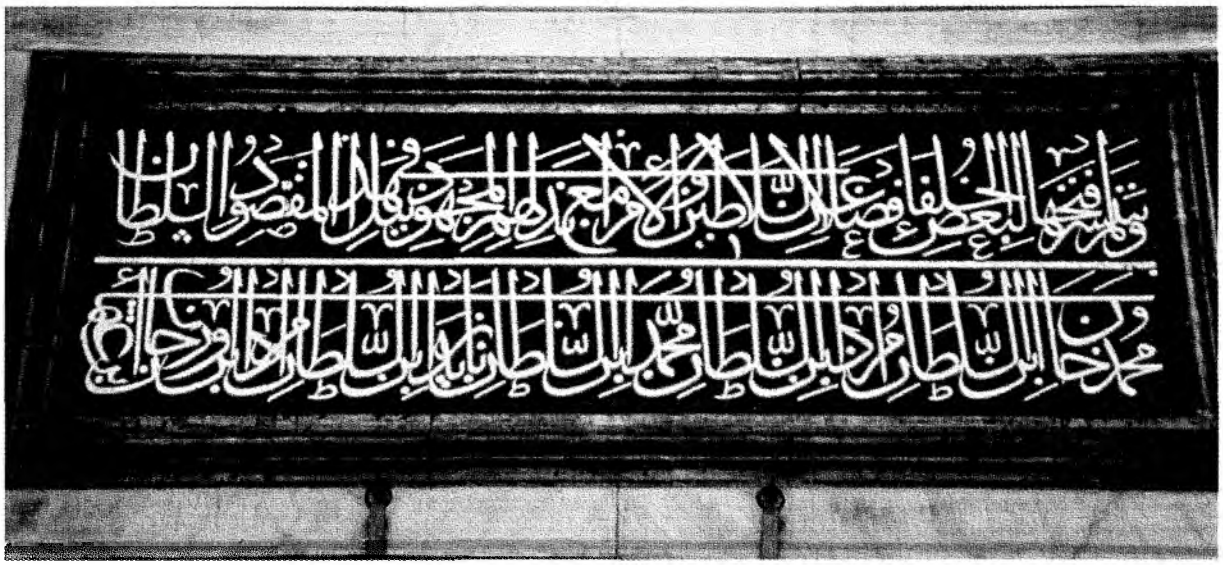
Yâkut el-Musta'simî'nin istinsâh ettiği Kur'ân-ı Kerîm'in ferağ sayfası.

OSMANLI SANATKÂRLARININ ELİNDE HAT SANATI

Osmanlı Devleti'nin erken döneminde hat sanatı, beyliğin yerleştiği coğrafî konum ve takip ettiği kültürel miras itibarıyla Anadolu Selçuklu devrinin izlerini taşımaktadır. Diyarbakır, Konya, Sivas, Kayseri, Manisa, Bursa, Amasya ve Edirne gibi Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Beyliği'nin önemli kültür ve sanat merkezleri, Yâkut el-Musta'sımî ve onun yetiştirdiği Ahmed b. es-Sühreverdî, Mübârek Şah b. Kutb, Abdullah b. Mahmud es-Sayrafî, Yahya es-Sofî, Ergun b. Abdullah el-Kâmilî gibi hattatların üslûbunda yazı öğretilen şehirlerdi.[8] Bu dönemden günümüze ulaşmış yazma eserler, Kur'ân-ı Kerim'ler ve mîmâri eserlerdeki kitâbeler, Osmanlı'nın kuruluşundan İstanbul'un fethine kadar hat sanatında Yâkut üslûbunun sürdüğünü ispatlamaktadır.

Fâtih Sultan Mehmed devrinin iki büyük hattatı Yahya es-Sofî ve oğlu Ali es-Sofî'nin, İstanbul Fâtih Camii, Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümâyun[9] ve Amasya Sultan II. Bâyezid Camii kitâbelerindeki celî sülüs yazıları[10], hat sanatının Osmanlı dönemindeki ilk ciddi eserleri sayılabilir. Sultan II. Bâyezid'in Amasya'da şehzâdeliği yıllarında hattat Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520)'dan yazı öğrenmesi, Fâtih Sultan Mehmed'in kendi kütüphanesi için oğlu aracılığı ile Şeyh Hamdullah'a kitap istinsâhı siparişi vermesi, bu devrede Amasya'nın hat sanatındaki yerini anlamak için önemlidir. Fetihten sonra ise İstanbul, Türk-İslâm dünyasının kültür ve sanat merkezi haline gelmiş, Sultan II. Bâyezid'in tahta geçip Şeyh Hamdullah'ı İstanbul'a saraya daveti ve onun burada eser verip talebe yetiştirmesi, İstanbul'un altı asır boyunca hat sanatında sürdüreceği merkezîliği için bir başlangıç olmuştur.[11]

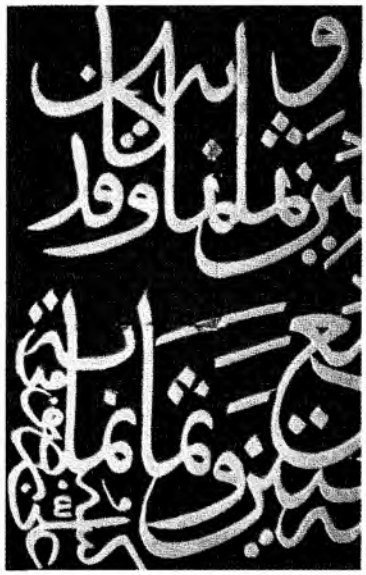
Amasya'da doğan ve hüsn-i hattı Hayreddin Halil Çelebî'den, meşk eden Şeyh Hamdullah, Türk hattatlarının babası olup, aklâm-ı sitte grubu yazılarda Türk ekolünün yaratıcısı ve "Türk Hat Sanatı"nın kurucusudur. O, sanat hayatının ilk devresinde Yâkut üslûbuna göre eser



İstanbul Fâtih Camii kitâbelerinden detay.

verirken, kendisinden yazı öğrenen ve aynı zamanda onu himâye eden Sultan II. Bâyezid'in teşvîkiyle sarayın hazinesindeki Yâkut'a ait eserleri estetik bir incelemeye tâbî tutmuştur. Yâkut'un yazılarındaki en câzip şekilleri seçen Şeyh Hamdullah, kendi sanat zevkini de bunlara ilave ederek "şeyh üslûbu" denilen ve Osmanlı hat sanatının temelini oluşturan dönemi başlatmıştır. Şeyh Hamdullah'ın dehâsı, Yâkut'un yazılarında yer alan dağınık biçimdeki güzel harfleri seçmesinde ve onları tekrar tekrar aynı estetik güzelliğiyle yazabilmesinde toplanmaktadır.[12] Böylece XVI. asrın başından itibaren, Osmanlı topraklarında Yâkut el-Musta'sımî'nin üslûbu yerine Şeyh üslûbu benimsenmeye başlanmış, kendisinden sonra oğlu Mustafa Dede (ö. 945/1538), damadı Şükrullah Halife (ö. 950/1543), Pir Mehmed (ö. 988/1580), Halid Erzurûmî (ö. 1040/1630) ve Derviş Ali (ö. 1084/1673) gibi hattatlar sayesinde bu üslûp sürdürülmüştür.[13]

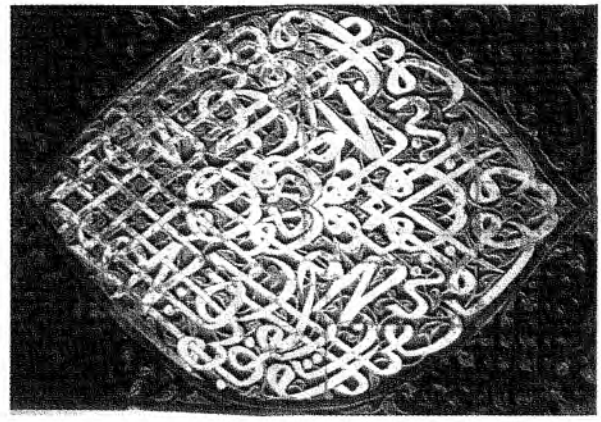
Aynı dönemin bir başka ünlü hattatı ise Ahmed Şemseddin Karahisârî (ö. 963/1556)'dir. Sultan II. Bâyezid devrinde sanat hayatına başlayan Karahisârî, Yavuz Sultan Selim ve Kânunî devirlerini idrâk ederek, hat sanatının Osmanlı döneminde Yâkut el-Musta'sımî üslûbuna göre şaheserler meydana getirmiş ve bu sebeple "Karahisârî mektebi" adıyla anılmıştır. Eserlerindeki imzalarından hareketle hüsn-i hattı Esedullâh-ı Kirmâni (ö. 892/ 1486)'den öğrendiği tespit edilmektedir. Karahisârî, hat sanatında Yâkut tarzını benimsemiş fakat getirdiği yeniliklerle onu aşarak, sanatının gücü, estetik anlayışı ve zevkiyle hayranlık uyandırmıştır. Süleymaniye Camii'nin kitâbelerini yazan Karahisârî, ölümünden sonra talebelerinin kendi izini takip etmemeleri, bunun yerine daha çok *şeyh üslûbu*na yönelmeleri sebebiyle, Osmanlı döneminde Yâkut tarzının en güçlü ve son temsilcisi olmuştur.[14]



İstanbul Fâtih Camii kitâbelerinde Ali es-Sofî'nin imzası.

Şeyh Hamdullah'dan yaklaşık 150 sene sonra, XVII. yüzyılın ikinci yarısında yetişen Hâfız Osman (ö. 1110/1698), Şeyh mektebine mensup Derviş Ali (ö. 1086/1673) Nefeszâde Seyyid İsmail (ö. 1090/1679) ve Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî (ö. 1097/1686)'den icâzet almıştır.[15] Hâfız Osman, Şeyh üslûbundaki aklâm-ı sitteyi ikinci bir estetik değerlendirmeye tâbî tutarak yeni bir şîve geliştirmiştir. O, icâzet aldığı üstadlarından faydalanmakla beraber Şeyh'in yazılarını da tetkik etmiş, içinden beğendiği harfleri seçip, Yâkut'u andıran tarafları terkederek ideal harfler oluşturmaya çalışmıştır. Şeyh Hamdullah hat sanatında klasik

dönemi başlatan, Hâfız Osman ise bunu en olgun seviyeye çıkaran hattat olarak tanınabilir. Böylece XVII. yüzyılın sonuna doğru Osmanlı hat sanatında "Hâfız Osman üslûbu" dönemi başlamıştır. Bu başarıların yanısıra Hâfız Osman, hat sanatında yeni bir kompozisyon zenginliği olan ve Hz. Peygamber'in fizîkî ve ahlâkî vasıflarını anlatan metinlerin levhalaştığı *hilye-i şerifler*in ilk örneklerini ortaya koymuştur. O tarihten günümüze kadar hilye levhaları evleri, iş yerlerini ve müesseseleri süslemiş, aynı zamanda Hz. Peygamber'e duyulan özlemin kültürümüze bir yansıması olarak tercih edilmiştir.[16]



Edirne Üç Şerefeli Camii'nde celî sülüs müsennâ kitâbeden detay.

Hâfız Osman'ın talebeleri arasında Küçük Derviş Ali (ö. 1127/1715) ve Yedikuleli Seyyid Abdullah (ö. 1144/1731) önemli bir yere sahiptir. Hâfız Osman'dan sonra hattatlar, hat kâidelerine sımsıkı bağlı kalıp eser verirken, bir asır sonrasında İsmail Zühdî (ö. 1221/1806) ve kardeşi Mustafa Râkım (ö. 1241/1826), onun yazılarından ilham alarak yeni şîveler meydana getirmiştir. Mustafa Râkım, Osmanlı dönemi hat sanatı içinde üç özelliğiyle öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, sülüs yazının belli ölçülerde irice yazılmış hali olan *celî sülüse* olgunluk kazandırması; ikincisi celî sülüs yazıda hem istif (kompozisyon) hem de harf mükemmelliği oluşturması, üçüncüsü de padişah tuğralarını ıslah ederek onları güzelliğin zirvesine ulaştırmasıdır.[17] Onun kaleminden sâdır olmuş Nusretiye Camii'nin kuşak yazıları, hattatların daima ilham aldıkları şaheserlerden biridir. Böylece XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyılın tamamı, celî sülüs yazının tekâmüle erdiği dönemdir.

Şeyh Hamdullah'ın sülüs-nesih kıt'ası.

Mustafa Râkım'la aynı devirde yaşayan Mahmud Celâleddin (ö. 1244/1829) ise, celî sülüs hattında sert ve durgun görünüşlü bir üslûba sahip olduğundan, Râkım'ın hareketli tavrına karşı gelişememiştir.

XIX. yüzyılın ortasında yetişen ve XX. yüzyıldaki hattatların da yetişmesinde rolü olan Sami Efendi (ö. 1330/1912), İsmail Zühdî'nin sülüs harflerini celîye uygulayarak Râkım'ın bir kolunu meydana getirmiştir. O, yazı içinde yer alıp okumaya ve istifi doldurmaya yardımcı olan hareke, nokta, tirfil gibi işaretleri ve rakamları ölçülü ve âhenkli biçimde yerleştirmiştir.[18] Kendisinden sonra Kamil Akdik (ö. 1941) Emin Yazıcı (ö. 1945), Ömer Vasfi (ö. 1928), Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (ö. 1946), Mâcid Ayral (ö. 1961), Halim Özyazıcı (ö. 1964) ve Hâmid Aytaç (ö. 1982) hat sanatını günümüze ulaştıran en önemli sanatkârlardır. Bugün eser veren Hüseyin Kutlu, Hasan Çelebi, Davud Bektaş, Mehmed ve Osman Özçay, Hüseyin Öksüz gibi sanatkârlar da Hâmid Aytaç[19]'ın izini takip etmektedir.

Mimârî ve süsleme sanatlarında klasik dönemin yaşandığı Kânunî devri, yazı türlerinin kullanımı açısından da yeni bir anlayışın başlangıcı olmuştur. Aklâm-ı sitte grubu yazılarından muhakkak ve reyhâni, yuvarlak harfleri az olmakla birlikte düz ve keskin hareketlere sahip oluşu nedeniyle benimsenmeyip, yerini sülüs ve nesih yazılarına bırakmıştır. Bilhassa Kur'ân-ı Kerîm'ler ve uzun metinlerde nesih yazı tercih edilmeye başlanmıştır. Rik'a, hattat imzalarında ve icâzetnamelerinde yer bularak "hatt-ı icâze" adıyla kullanımı daralmıştır.

Devletler arasında meydana gelen savaş gibi siyasî olaylar da hüsn-i hatta bir takım türlerin gelişmesine katkıda bu-

lunmuştur. Osmanlı döneminde bunun en güzel örneği, XV. yüzyılda Osmanlılar ile Akkoyunlular arasındaki münasebetlerden geliştirilen *kadîm ta'lik hattı*dır. İran'da resmî yazışmalarda kullanılan bu yazı türü, Akkoyunlular vasıtasıyla Osmanlı sanatkârların eline geçtikten sonra kısa sürede büyük bir şekil değişikliğine uğrayarak Dîvân-ı Hümâyun'daki resmî yazışmalar için kullanılmış, bu sebeple de *kadîm ta'lik hattı*ndan meydana getirilen yazıya Osmanlı sanatkârları "dîvânî" adını vermişlerdir. Harekesiz yazılan dîvânînin XVI. asırda İstanbul'da meydana getirilen harekeli ve süslü tarzı "celî dîvânî" adıyla diğerinden ayrılmıştır. Satır sonlarının yukarıya doğru yükselmesi özelliğiyle de kadîm ta'lik hattıyla benzerlik gösteren dîvânî ve celî dîvânî, harf ve kelime aralarına herhangi bir şeyin ilavesi mümkün olmadığından ve âhersiz kağıda yazıldığından devletin resmî yazışmalarına tahsis edilerek, devlet sırlarının herkes tarafından öğrenilmemesine ve tahrif edilmemesine de yardımcı olmuştur.[20]

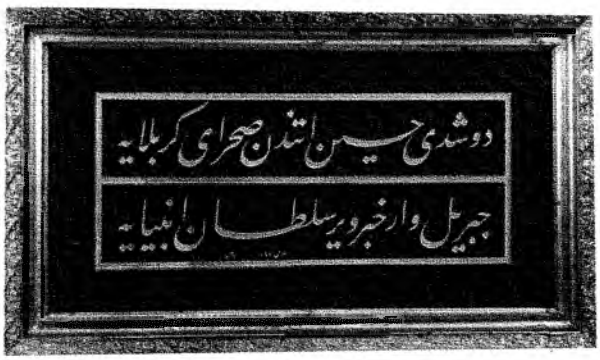
Aklâm-ı sitte grubu yazılardan tevkî' ve rik'a, İranlı sanatkârların elinde üslûp değişikliğine uğrayarak *neshta'lik hattı*n doğmasına yol açmıştır. Osmanlı Devleti'nin İran'la münasebetleri ve Türk-İslâm dünyasının yeni kültür ve sanat merkezi olan İstanbul'a dünyanın her tarafından olduğu gibi İran'dan da bazı sanatkârların yerleşmesi, bu yazı türünün Osmanlı hattatlarınca kullanmasına yol açmıştır. Osmanlı hattatlarının genellikle "ta'lik" adıyla andıkları yazı türü, sülüs yazının bütün haşmet ve kudretine karşın, oldukça narin ve zarif bir görünüşe sahip olup, sadeliği içinde güzelliğin zirvesine varmıştır. Ta'lik yazı, Osmanlıda edebî eserlerde ve divanlarda kullanılmış, şeyhülislamlık makamının da resmî yazısı olmuştur. Celî ta'lik tarzı ise, Osmanlı mimârîsinde ve levhalarda celî sülüsten sonra en çok kullanılan yazı türüdür. Sultan Ali Meşhedî (ö. 927/1520), Mâlik Deylemî (ö. 969/1561), Ali Rıza Abbâsî (ö. 1048/1638) gibi İran'lı ta'lik hattatlarının yanısıra, Osmanlı'da Buharalı Derviş Abdi (ö. 1057/1647), Tophaneli Mahmud (ö. 1080/1669), Şeyhülislam Veliyüddin Efendi (ö. 1183/1768), Kâtipzâde Mehmed Refî (ö. 1183/1768), doğuştan solak ve çolak olan Yesârî Mehmed Es'ad (ö. 1213/1798), Yesârî'nin oğlu Mustafa İzzet (ö. 1265/1849), Sami Efendi (ö. 1330/1912), Hulûsi Efendi (ö. 1358/1940) Necmeddin Okyay (ö. 1396/1976) ta'lik yazının en nâdide eserlerini vererek günümüze ulaştırmışlardır. Bugün ta'lik yazıda, Necmeddin Okyay'ın talebeleri Mustafa Uğur Derman ile Prof. Dr. Ali Alparslan ve ondan icâzet alan mimar Ali Toy, Hulusi Yazgan'ın talebesi Kemal Batanay'dan icâzet alan Prof. Dr. Muhittin Serin Beyefendiler eser vermekte ve talebe yetiştirmektedir.

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında günlük yazışmalar için rik'a hattı geliştirilmiştir. Kalemin ağız açıklığı 1 milimetre civarında olan rik'a yazısı, genellikle harekesiz, keskin görünüşlü ve süratli yazabilme özelliklerine sahiptir. Mümtaz Efendi (ö. 1352/1872) ve Mehmed İzzet Efendi (ö. 1320/1903)'nin temsil ettikleri iki ayrı üslûpta yazılan rik'a, celî haliyle mimârîde pek az yer almıştır.[21]

Osmanlı Devleti'nde icat edilen, ancak sadece maliye ve tapu kayıtlarında kullanılan *siyâkât yazısı,* sanat endişesi gözetilmeden hem yazılışı hem de okuması güç olan bir yazı türüdür.

HAT SANATINDA ÖĞRETİM METOTLARI

İslâm târihi boyunca hat sanatı öğretiminin köklü bir disiplin içinde yürütüldüğü, meşk mecmualarından, hattat silsilelerinden ve icâzetnâmelerden tespit edilmektedir. Yazının özellikle Emevîler devrinin sonlarına doğru bağımsız bir sanat dalı haline gelmesi, hat sanatının temel kaynaklarının şekillenmesine ve buna bağlı olarak da belli başlı öğretim metotlarının ortaya çıkmasına tesir etmiştir. Bilindiği gibi hat sanatının ana kaynakları, hattatların hal tercümelerini anlatan biyografik eserlerle, hattın öğretimine dair usul ve kâideleri ile birlikte tarihçesinden bahseden kitap ve risâlelerden oluşmaktadır.[22]

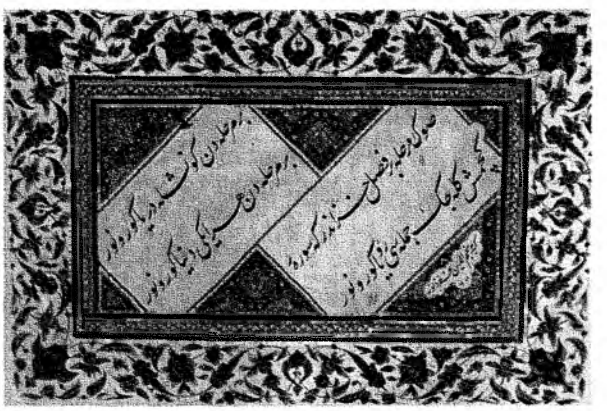


Sâmi Efendi'ye ait celî ta'lik levha.

VIII. yüzyılın sonlarından itibaren özellikle

İbn Mukle, İbn Bevvâb, Yâkut el-Musta'sımî ve Şeyh Hamdullah gibi hattatların, yazıdaki ölçü ve âhengi belli kâidelere bağlaması neticesinde "harfler, öğrenciye tek tek resmedilerek ve orantıları gösterilerek" öğretilmeye başlanmıştır.[23]

İstanbul'un fethinden sonra başta Şeyh Hamdullah olmak üzere Osmanlı hattatları tarafından bu sanatın öğretim ve eğitimine dair daha belirgin prensiplerin ortaya konulduğu görülmektedir. Günümüze doğru yaklaştıkça, yazı öğrenmek isteyen talebelere hocaları tarafından meşk yazılması (ki bu *meşk vermek* diye tabir edilir), öğrencilerin de bu örneklere bakarak aynen taklit etme ve haftanın belirli günlerinde hocalarına tashih için gösterme metodu yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu sayede hat üstadlarına ait meşk mecmuaları da oluşmuştur.



Necmettin Okyay'ın kaleminden mâil ta'lik kıt'a.

Şeyh Hamdullah'dan sonra sülüs ve nesih yazı türlerinin revaç bulması nedeniyle, bu türler başta olmak üzere, ta'lik, dîvânî ve rik'a yazı türlerinde meşk mecmuaları günümüze ulaşmıştır. Bu mecmualar incelendiğinde, hat sanatının talebeye "müfredât meşki" ve "mürekkebât meşki" adıyla iki merhalede öğretildiği anlaşılmaktadır.

Bir üstaddan hüsn-i hat meşkine başlayan öğrenci, yazacağı hat türüne göre harfleri önce teker teker satırlar halinde (elif, be, cim, dal, ra, sin,...., yâ), sonra da her harfi diğeriyle ikişer ikişer (be-elif, be-be, be-cim, be-dal, be-râ, be-sin, ..., be-yâ, cim-elif, cim-be, ..., cim-yâ...) bitiştirerek yazmayı öğrenmektedir. Bu merhaleye *müfredât meşki* denmektedir. Bu meşklerde birbirinden nokta ile ayrılan "çe, ha, ze, şın, dad, gayn" gibi harflerden birisi yazılmaktadır. Ancak harflerin öğretiminde *ses yerine şekil farklılıklarının önemli olması sebebiyle* "cim, ayn, sin, ya" gibi harflerin "karınlı, kâseli, kıvrımlı, keşîdeli" tarzlarına da yer verilmektedir. Müfredât meşkinin amacı, öğrencinin hat sanatına kabiliyetini ve ilgisini ölçmek, zorluklar karşısındaki sabrını denemek, başarısız olanları eleyerek umut vadedenlere daha fazla vakit ayırmaktır.

Müfredât meşkinde başarılı olan talebeler, âyet-i kerîme, hadîs-i şerif, dua, kelâm-ı kibar ve kasidelerden oluşan *mürekkebât meşki* safhasına devam etmektedirler. Bu merhalenin amacı, öğrenciye kelime ve cümleler içinde harflerin uyumunu ve estetiğini sağlayabilme yeteneği kazandırmak, gerek satırlar halinde ve gerekse dairevî, beyzî, tuğra, müsennâ gibi istif (kompozisyon) kabiliyetini geliştirmektir.

Azimli, kabiliyetli ve devamlı bir öğrenci yaklaşık dört-beş yıllık bir zaman diliminde öğrenimini tamamlayıp hocasının da uygun görmesiyle *icâzet (diploma)* almaktadır. XV. yüzyılda Abdurrahman b. es-Sâyığ tarafından geliştirilen bu icâzet geleneği, önceleri Arapça veya Türkçe risâleler halinde verilmişken, Osmanlı döneminde sülüs-nesih veya ta'likten icâzet alan talebelerin yazdığı *hilye-i şerif* veya *kıt'a formu*ndaki levhaların altına "öğrenciye imza koyabilme yetkisini ifade eden izin cümleleri" yazılmaktadır.

İcazetnâmeler ve silsilenâmeler, hat sanatının tarih boyunca taklîdî olarak doğup geliştiğini, talebelerin üstadları gibi yazabilmek için onların ilke ve üslûplarından ayrılmadıklarını ortaya koyan en önemli belgelerdir. Bu durum, hat sanatının "usta-çırak arasındaki sağlam prensiplerle" öğretildiğini de ispatlamaktadır. Talebenin hocasının, hocanın da kimden ders aldığını geriye doğru Hâfız Osman'a, Şeyh Hamdullah'a ya da Hz. Ali veya Hz. Ebû Bekir'e kadar devam ettiren silsilenâmeler (hattat şeceresi, soy ağacı, hattat kütükleri) aynı zamanda hangi hattatın kimleri yetiştirdiğini ve yazı ekollerinin tespitini de kolaylaştırmaktadır.[24]

Osmanlı döneminde talebeler resmî kurumlarda hat sanatıyla ilk kez sıbyan mekteplerinde karşılaşmaktadır. Daha çok "yazıyı tanıma, bir parça ölçülü ve güzel yazabilme" amacına yönelik bu safhada, ismi fazla duyulmamış ve ünü olmayan hattatlar ders vermektedir. Amacı büsbütün sanat eseri vermeye ve sanatkâr yetiştirmeye yönelik çalışan hattatlar, daha çok Dîvân-ı Hümâyun,

Enderûn-i Hümâyun, Galata Sarayı, Muzıkây-ı Hümâyun gibi resmî veya medrese, mektep gibi vakıf öğrenim kurumlarında görev almaktadır. Bu sanatkârlar, okullardaki görevlerinin dışında evlerinde ya da zenginlerin konaklarında hem halka yönelik hem de özel ders verip hattat yetiştirmişlerdir. Okullarda veya konaklarda ders veren sanatkârlar ücret almalarına rağmen, halka yönelik derslerden hiçbir zaman para almamışlardır.

Hat sanatının ve dolayısıyla tezhip, cilt, minyatür gibi güzel sanatların öğretimi ve eğitimi amacıyla 1914 yılında İstanbul'da *Medresetü'l-Hattâtîn* kurulmuştur.[25] Okulun kuruluş yönetmeliğinde derslerin ücretsiz olduğu, hat derslerinin yanısıra tezhip ve cilt derslerinin de yer aldığı, eğitimin sınıf usulünde yapılmadığı, derslere devamın öğrencinin yeteneklerine paralel olarak öğretmenlerin değerlendirmelerine bağlı olduğu, kabiliyetli ve başarılı öğrencilere diploma verileceği, hat bölümünde sülüs, celî sülüs, nesih, ta'lik, rika', dîvânî, celî dîvânî, reyhânî ve tuğra öğretileceği gibi hususlar yer almaktadır. Medreselerin kaldırılmasıyla okulun adı 1925'ten sonra sırayla "Hattat mektebi, Şark Tezyînî Sanatları Mektebi ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin bünyesinde Geleneksel Sanatlar Dalı" şeklinde değişiklik göstermiştir. Günümüzün resmî kurumlarında ya da özel atölyelerde hat eğitim ve öğretimini sürdüren M. Uğur Derman, Ali Alparslan, Muhittin Serin, M.Hüsrev Subaşı, Hüseyin Kutlu, Hasan Çelebi, Savaş Çevik, Ali Toy, Fevzi Günüç, Hüseyin Gündüz, Hüseyin Öksüz ve Mehmed Özçay gibi sanatkârların çoğu bu akademinin ve dönemin üstadları Necmeddin Okyay, Hulûsi Yazgan, Halim Özyazıcı, Mâcid Ayral, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Kemal Batanay ve Hâmid Aytaç'ın metodunu ve prensiplerini sürdürmektedir.

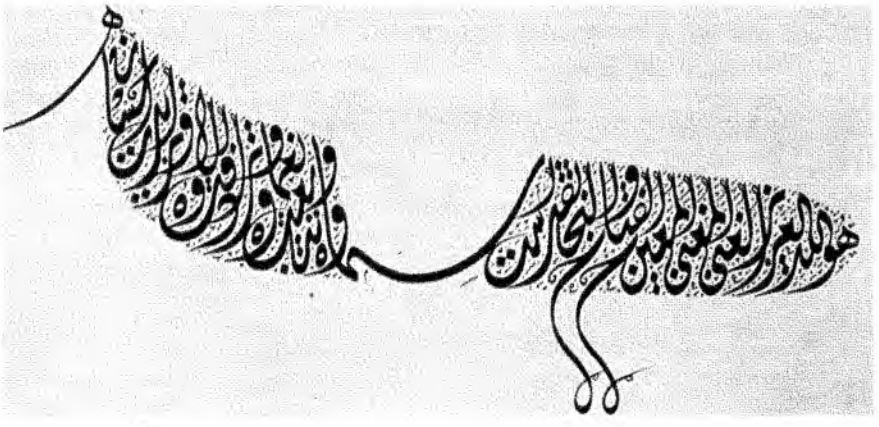
Mustafa Râkım'ın celî sülüs levhası.

Bu öğretim ve eğitim, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı İmam-Hatip Liseleri, İlahiyat Fakülteleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri gibi resmî kurumlar ile Kültür Bakanlığı ve IRCICA gibi müesseselerin düzenlediği müsâbakalar çerçevesinde[26] eserlerini sergilemektedir.

HAT SANATINDA ŞEKİL-MÂNÂ İLİŞKİSİ

Hat sanatının temeli Arap alfabesine dayanmaktadır. Günümüze kadar meydana getirilen yazı türlerinde harflerin okunuşu her ne kadar aynı olsa da (yani elif harfinin bütün yazı türlerinde "elif" diye okunması gibi), yazılış şekilleri farklılık arzeder. Asırlar boyunca yazı türlerinin ve ekollerin oluşmasının yegane sebebi de bu farklılıktan doğmaktadır. Harflerdeki yazılış şekillerinin farklılaşmasında, dolayısıyla hattın sanat haline dönüşmesinde en önemli görev, hattata ve kamış kaleme düşmektedir. Kalemin tutuluşu, döndürülüşü, buna bağlı olarak hattın tam kalem ağzıyla veya kısmen kağıda teması, iniş ve çıkışlardaki hareketliliği, harflerin olgunluğunu sağlar.

Harf ve kelime aralarındaki mesafe, kalemin ağız genişliğine göre tesbit edilen *nokta* hesabıyla belirlenir. Harflerin boyları, derinlikleri, düzlükleri, genişlikleri ve uzunluklarında daima ölçü yine bu *nokta*ya dayanmaktadır. Böylece, hüsn-i hatta âhengi sağlayan en önemli unsurlardan birisi de, her yazı türüne göre belirlenmiş *nok-*



Celî divânî levha.

*ta ölçüleri*dir. Harf ve kelimelerin bir kâide çerçevesinde "satır esası, dairevî, beyzî, müsennâ, tuğra" gibi istif (kompozisyon) yapılması, hat türlerinin gelişmesinin sonucudur. Bilhassa celî sülüs yazı türünde harflere yumuşak ve yuvarlak karakterlerin hakim olması hattata oldukça zengin bir istif yapabilme imkânı sunmaktadır. O, kimi zaman irileşerek ve âbidevîleşerek celî sıfatıyla[27] cami, medrese, türbe, köprü, kervansaray, kütüphane, hamam, kale, çeşme, sebil ve mezar taşlarında kitâbe olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Kur'ân-ı Kerîm'ler başta olmak üzere dinî, edebî, ve tarihe ait yazma eserler, murakkâlar,[28] kıt'alar,[29] levhalar, hilye-i şerif levhaları[30], camilerin kubbelerinde ve duvarlarında çini ya da kalemişiyle yazılmış *kuşak yazıları,* çâr-ı yâr-ı güzîn levhaları ve devlete ait her türlü resmî evrak, hüsn-i hattaki şekil zenginliğinin yansımalarıdır.

Hat, yüzyıllarca mimârîden yazma eserlere kadar Türk-İslâm medeniyetinde çok geniş bir kullanım alanına yayılarak gelişse de, onun temelinde daima dinî bir heyecanın varlığı görülmektedir. Kalemle meydana getirilen ölçü ve orantı, çizgilerin mûsikîsi, harflerin uzunluklarıyla enleri ve incelikleriyle kalınlıkları arasındaki farklar, istif ve terkip, yazının bütünlüğündeki her türlü işaret ve tezyînat hüsn-i hatta biçimsel ya da şekil güzelliğini oluşturursa da, onun asıl amacı "okunabilir olması" dır. Böylece hat sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özellik, şekil-mânâ arasındaki uyum veya bir başka deyişle, hat sanatının *hem seyredilebilir hem de okunabilir* vasfıdır. Hat sanatını Türk-İslâm sanatları arasında bağımsız kılan ve onu din, dil, ırk tanımadan evrenselleştiren özelliği de buraya dayanmaktadır. O, yalnızca çizgiler arasındaki uyumdan oluşmayıp, aynı zamanda mânâ ile de bütünleşmektedir. Bir caminin mihrâbına celî sülüsle Âyete'l-kürsî'nin yazılması, merkezî, kubbesine Allah'ın birliğini ve kudretini ihtivâ eden İhlas suresinin nakşedilmesi, bir medresenin kapısı üzerine ilmi ve âlimi öven âyet ve hadislerin hakkedilmesi, bir mezar taşı üzerine dünyadaki her şeyin fânî olup Allah'ın bâkî olduğunu vurgulayan cümlelerin yazılması gibi daha bir çok özellik, şekil-mekan-anlam çizgisinin birer ürünüdür.

İslâmî tevhid anlayışına uygun olarak hattın soyut bir sanat olması, onu sadece resim olarak görmeye yöneltmemelidir. Çünkü ilahî, dinî ve tasavvufî bir geleneği olan, mânâ ve ruh yönü ağır basan ve böyle bir sanatı uygulayan hattat, bu dünyanın ya da eşyanın ötesinde var olan anlamı arayan kişidir. Dolayısıyla hat sanatı ile resim, fonksiyon ve hedef bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Hat sanatının Türk-İslâm medeniyetinde oynadığı rol, resmin batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemlidir.

Netice itibarıyla hat sanatının, doğası gereği inançla ayrılmazlığı bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatkârın içinde yetiştiği mekânın atmosferi de önemlidir. Mekke ve Medine'den sonra İslâm medeniyetinin kurulmaya başladığı Kûfe, Şam, Bağdat, Kâhire, Endülüs, Buhara, Semerkant, Tebriz, Konya, Bursa, Amasya gibi şehirlerin her biri tarih boyunca nice hattatların yetişip şaheserler meydana getirdiği atmosferlerdir. Hat sanatının özellikle Osmanlı döneminde eriştiği yüksek seviye, "Kur'ân-ı Kerîm Mekke'de nâzil oldu, Mısır'da (Kâhire'de) okundu ve İstanbul'da yazıldı" sözünde ifadesini bularak, bu sanatın asıl büyük hamlelerini Türk hattatların elinde gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.

---

1 Salahaddin el-Müneccid, *Dirâsât fî Târîhi'l-Hatti'l-Arabî Münzü Bidâyetihi ile'l-Asri'l-Emevî,* Beyrut, 1972, 60; M.Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli,* Ankara, 1981, 53-54. Nihad M. Çetin, "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi", *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı,* Ankara, 1992, 14-15.

2 M. Uğur Derman, "Türk Hat Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* İstanbul, 1993, 374-396; a.mlf. "Hat", *DİA,* XVI, İstanbul, 1997, 427.

3 İbnü'n-Nedim, *Kitabu'l-Fihrist,* Tahran, 1971, 7-8, Ebu'l-Abbas el-Kalkaşendî, *Subhu'l-A'şâ,* III, Beyrut, 1987, 16-17; Çetin, *a.g.m.,* 22-25.

4 Çetin, "Aklâm-ı Sitte", *DİA,* II, İstanbul, 1989, 276-280.

5 el-Kalkaşendî, *a.g.e.,* III, 137-138; Ali Alparslan, "İbn Mukle'nin İslâm Yazısına Hizmeti", *Tarih Boyunca Paleografya ve Diplomatik Semineri Bildirileri,* İstanbul, 1988, 11-13; Nihat Boydaş, "İslâm Yazısında Plastik Elemanlar", *Yedi İklim,* S. 59, İstanbul, 1995, 45-56.

6 Müstakimzâde Sâdeddin Süleyman, *Tuhfe-i Hattâtîn,* İstanbul, 1928, 331; A. Süheyl Ünver, *el-Hattu'l-Bağdâdî Ali b.Hilâl el-Meşhûr b'İbni'l-Bevvâb,* Bağdat, 1958.

7 Çetin, "Yakut el-Musta'sımî", *İ. A.,* XIII, İstanbul, 1986, 352-357.

8 Çetin, Yakut el-Musta'sımî, 355-356; Şevket Rado, *Türk Hattatları,* İstanbul, ts., 30-35.

9 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı,* İstanbul, 1953, 10-16.

10 Amasya Sultan II. Bayezid Camii kitâbelerinin Ali b.Yahya es-Sofi'ye ait olduğu hususundaki değerlendirme için bkz. Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazının Kullanımı* (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst. Basılmamış Doktora Tezi, Van, 1997), 445-458.

11 Ünver, *İlim ve Sanat Tarihimizde Fâtih Sultan Mehmed,* İstanbul, 1953; Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah, Hayatı, Talebeleri, Eserleri,* İstanbul, 1992, 12-24.

12 Serin, *a.g.e.,* 27-41; Derman, "Osmanlılar'da Hat Sanatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi,* II., İstanbul, 1998, 481-486.

13 Serin, *a.g.e.,* 47-75; Ali Alparslan, *Ünlü Türk Hattatları.* Ankara, 1992, 26-48.

14 Derman, "Kânunî Devrinde Yazı Sanatımız", *Kânunî Armağan Kitabı,* Ankara, 1970, 269-289; Alparslan, *Ünlü Türk Hattatları,* 49-63; Derman, "Hat Sanatında Osmanlı Devri", *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı,* İstanbul, 1992, 33-43.

15 Müstakimzâde, *a.g.e.,* 303.

16 Derman, "Hafız Osman'ın Yazı Sanatımızdaki Yeri", *Hayat,* S. 52., İstanbul, 1967, 8-9; Alparslan, *Ünlü Türk Hattatları,* 64-84.

17 Alparslan, *Ünlü Türk Hattatları,* 84-110; Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım'da Celî Sülüs ve Tuğra Estetiği,* (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1999).

18 Derman, "Büyük Bir Hat Sanatkârımız: Sami Efendi", *Hayat,* S. 5, İstanbul, 1969, 4-10.

19 Hâmid Aytaç hakkında bkz., *Hattat Hâmid Aytaç (Âmidî) Anma Paneli-Eylül 1996,* Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, 1997; M. Hüsrev Subaşı, "Aytaç, Hamit", *DİA,* IV, İstanbul, 1991, 287-289.

20 Derman, "Celî Dîvânî'nin Tekâmülüne Dair" *Tarih Boyunca Paleografya ve Diplomatik Semineri",* İstanbul, 1998, 15-18, 231-238.

21 Alparslan, "İslâm Yazı Çeşitleri: 5, Divânî, Celî Dîvânî, Rık'a", *Sanat Dünyamız,* S. 35, İstanbul, 1986, 36-41.

22 Tüfekçioğlu, *İstanbul Kütüphanelerinde Hat Sanatı ile İlgili Yazma Eserler ve Seyyid Ahmed el-Vehbi'nin Risale-ı Esrâr-ı Hatt'ı* (M. Ü. Sosyal Bilimler Ens. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994).

23 El-Kalkaşendî, *a.g.e.,* III, 137-200; İbn Haldun, *Mukaddime* (Trc: Zakir Kadiri Ugan), II, İstanbul, 1986, 410; a.mlf., *a.g.e.,* III, 157.

24 Derman, "Yazı Tarihimizde Hattat İmza ve Şecereleri", *VII. Türk Tarih Kongresi,* II, Ankara, 1973, 728-732.

25 İbrahim Ateş, "Vakıf Hattat Okulu", *Vakıflar Dergisi,* XXII, Ankara, 1991, 5-14; Aynur Erbaş, "Yakın Geçmişimizde Hat Sanatı Eğitimi", *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri,* Ankara, 1994, 147-150.

26 Mesela IRCICA, 1986 yılında Hâmid Aytaç, 1989 yılında Yâkut el-Musta'sımî ve 1992'de ise İbnü'l-Bevvâb anısına uluslararası yarışmalar düzenlemiş ve bu yarışma neticesinde Türk hattatların, ecdâdından -bilhassa Hâmid Aytaç'tan- devraldığı mirası hakkıyla temsil ettiğini başarılarıyla sergilemiştir.

27 Derman, "Celî Yazılar", *İlgi,* S. 29, İstanbul, 1980. 30-35.

28 Derman, "Türk Sanatında Murakkâlar", *İlgi,* S. 32, İstanbul, 1981, 40-43.

29 Derman, "Yazı Sanatında Kıt'alar", *İlgi,* S. 30, İstanbul, 1980. 32-35.

30 Derman, "Yazı Sanatımızda Hilye-i Saâdet", *İlgi,* S. 28, İstanbul, 1979, 33-38; M. Hüsrev Subaşı, "Edebiyat ve Hat Sanatımızda Hilye Geleneği" *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* III. Ankara, 1991, 283-286.

KAYNAKLAR

ALPARSLAN, Ali; "İbn Mukle'nin İslâm Yazısına Hizmeti", *Tarih Boyunca Paleografya ve Diplomatik Semineri Bildirileri,* İstanbul, 1988, 11-13.

_____; "İslâm Yazı Çeşitleri: 5, Divânî, Celî Dîvânî, Rık'a", *Sanat Dünyamız,* S. 35, İstanbul, 1986, 36-41.

_____; *Ünlü Türk Hattatları,* Ankara, 1992.

ATEŞ, İbrahim; "Vakıf Hattat Okulu", *Vakıflar Dergisi,* XXII, Ankara, 1991, 5-14.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı; *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı,* İstanbul, 1953.

BERK, Süleyman; *Hattat Mustafa Râkım'da Celî Sülüs ve Tuğra Estetiği,* (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum, 1999.

BOYDAŞ, Nihat; "İslâm Yazısında Plastik Elemanlar", *Yedi İklim,* S. 59, İstanbul, 1995, 45-56.

ÇETİN, Nihad M.; "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi" *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı,* Ankara, 1992.

_____; "Yâkut el-Musta'sımî", *İ.A.,* XIII, İstanbul, 1986, 352-357.

_____; "Aklâm-ı Sitte", *DİA,* II, İstanbul, 1989, 276-280.

DERMAN, M. Uğur; "Celî Dîvânî'nin Tekâmülüne Dair", *Tarih Boyunca Paleografya ve Diplomatik Semineri,* İstanbul, 1998, 15-18, 231 - 238.

_____; "Hafız Osman'ın Yazı Sanatımızdaki Yeri", *Hayat,* S. 52., İstanbul, 1967, 8-9.

_____; "Kânunî Devrinde Yazı Sanatımız", *Kânunî Armağan Kitabı,* Ankara, 1970, 269-289.

_____; "Hat", *DİA,* XVI, İstanbul, 1997.

_____; "Türk Hat Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* İstanbul, 1993, 374-396.

_____; "Büyük Bir Hat Sanatkârımız: Sami Efendi", *Hayat,* S. 5, İstanbul, 1969, 4-10.

_____; "Celî Yazılar", *İlgi,* S .29, İstanbul, 1980. 30-35.

_____; "Hat Sanatında Osmanlı Devri", *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı,* İstanbul, 1992, 33-43.

_____; "Osmanlılar'da Hat Sanatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi,* II., İstanbul, 1998, 481-486.

_____; "Türk Sanatında Murakkâlar", *İlgi,* S. 32, İstanbul, 1981. 40-43.

_____; "Yazı Sanatımızda Hilye-i Saâdet", *İlgi,* S. 28, İstanbul, 1979, 33-38.

_____; "Yazı Sanatında Kıt'alar", *İlgi,* S. 30, İstanbul, 1980, 32-35.

_____; "Yazı Tarihimizde Hattat İmza ve Şecereleri", *VII. Türk Tarih Kongresi,* II, Ankara, 1973, 728-732.

Ebu'l-Abbas el-Kalkaşendî, *Subhu'l-A'şâ,* III, Beyrut, 1987.

ERBAŞ; Aynur; "Yakın Geçmişimizde Hat Sanatı Eğitimi", *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri,* Ankara, 1994, 147-150.

Hattat Hâmid Aytaç (Âmidî) Anma Paneli-Eylül 1996, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, 1997.

İbn Haldun, *Mukaddime* (Terc: Zakir Kadiri Ugan), II, İstanbul, 1986.

İbnü'n-Nedim, *Kitabu'l-Fihrist,* Tahran, 1971.

Müstakimzâde Sâdeddin Süleyman, *Tuhfe-i Hattâtîn,* İstanbul, 1928, 331.

RADO, Şevket; *Türk Hattatları,* İstanbul, ts.

Salahaddin el-Müneccid, *Dirâsât fî Târîhi'l-Hatti'l-Arabî Münzü Bidâyetihi ile'l-Asri'l-Emevî,* Beyrut, 1972.

SERİN, Muhittin; *Hattat Şeyh Hamdullah, Hayatı, Talebeleri, Eserleri,* İstanbul, 1992.

SUBAŞI, M. Hüsrev; "AYTAÇ, Hâmit", *DİA,* IV, İstanbul, 1991, 287-289.

_____; "Edebiyat ve Hat Sanatımızda Hilye Geleneği", *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* III, Ankara, 1991, 283-286.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit; *İstanbul Kütüphanelerinde Hat Sanatı ile İlgili Yazma Eserler ve Seyyid Ahmed el-Vehbi'nin Risale-i Esrâr-ı Hatt'ı* (M.Ü. Sosyal Bilimler Ens. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1994.

_____; *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazının Kullanımı* (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst. Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997.

ÜNVER, A. Süheyl; *el-Hattu'l-Bağdâdî Ali b.Hilâl el-Meşhûr b'İbni'l-Bevvâb.* Bağdat, 1958.

_____; *İlim ve Sanat Tarihimizde Fâtih Sultan Mehmed,* İstanbul, 1953.

YAZIR, M. Bedreddin; *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli,* Ankara, 1981.

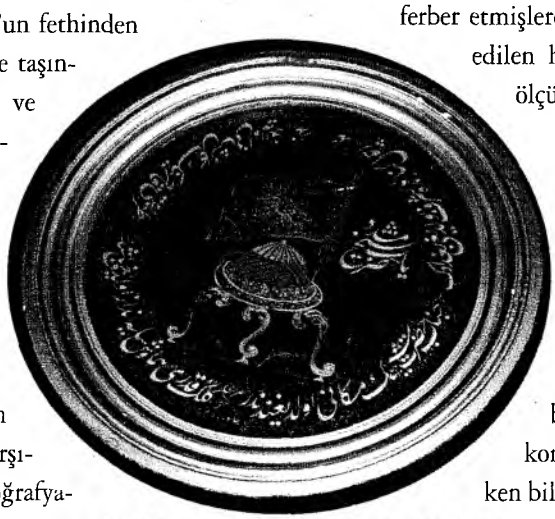
HATTAT OSMANLI PADİŞAHLARI

PROF. DR. HÜSREV SUBAŞI
MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

Siyasî ve askerî kişilikleri dışında Osmanlı padişahları san'at ve edebiyat tarihi açısından yeterince ele alınamamış, onların bu vadideki çalışmaları ve bıraktıkları eserler gereğince incelenip tanıtılamamıştır. Halbuki Türk, İslam ve hatta dünya tarihinin önemli bir dönemine imzalarını atmış bu insanlar arasında divan sahibi şairler, besteleri günümüzde hala zevkle dinlenen bestekârlar, eserleri müze ve camilerimizi süsleyen hattatlar, mühürcülük, nahhatlık, marangozluk, okçuluk, binicilik ve güreş gibi çeşitli sanat ve spor dallarında eğitim almış, meydana getirdikleri eserlerle her biri kendi alanında kudretini isbat etmiş kişiler bulunmaktadır.

Osmanlı hanedan mensupları kendi çocukluk ve gençlik yıllarında saray ortamında en iyi hocalardan eğitim gördükleri gibi, tahta geçtiklerinde de bilginleri, şairleri ve sanatçıları daima korumuş ve kollamışlar, ilgi ve iltifat gösterdikleri alanlarda şehzadelerinin de taht öncesinde en iyi biçimde yetiştirilmelerini sağlamışlardır.

Onbeşinci asırda İstanbul'un fethinden ve devlet yönetiminin bu kente taşınmasından sonra bilim, sanat ve kültür alanlarında yaşanan gelişmeler İstanbul'u kısa zamanda Türk ve İslam medeniyetinin merkezi durumuna getirmiştir. Kılıcın açtığı yolda Türk yönetim geleneği ve adaletiyle tanışan kitleler, Türk sanat ve estetiğinin zamana yayılan plastik ve fonetik tezahürleri karşısında kendi iç dünyaları gibi coğrafyanın da Türkleşme ve İslâmlaşma doğrultusundaki kimlik değişimine tanıklık etmişlerdir. Coğrafyayı vatanlaştıran tuval renkleri arasında biri var ki, o olmayınca tablo noksan kalmaktadır. Türk plastik anlatımında hat sanatının ayrı bir yeri olduğunu söylemek istiyorum.



R 1. Sultan III. Murad'ın TVHSM'ndeki celî ta'lik eseri.

Yazı aslında sadece insanlar arasında belli mesajları taşımak için kullanılan bir araçtan başka bir şey değildir. Ancak İslam toplumlarında hattatlar ve hat sanatı ayrı bir saygı ve alaka görmüşlerdir. Ve hat, padişahından bakkalına, sultanından cariyesine toplumdaki pek farklı meslekî ve sosyal kesimlerden müntesipleri bulunan bir sanat dalıdır. Bu ilgi ve yöneliş yoğunluğunun sebebi ve muharrik gücü ne olabilir? Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın *kalem ve onun yazdıkları üzerine yemin* etmiş olmasından mı,[1] Kur'an'ın nüzûlü sırasında bu harflerle yazılmış olmasından kaynaklanan bir bağlılık sebebiyle mi, tasvir sanatına sıcak bakılmayan bir ortamda sanatçıların kabiliyetlerini ifadelendirebilecekleri en yakın olan hüsn-i hat olduğu için mi insanlar kabiliyetlerini bu yönde seferber etmişlerdir? Belki de bu yönelişte sözü edilen hususların her birinin de belli ölçüde etki payı sözkonusudur.

Osmanlı asırlar boyunca siyasî ve askerî alanlardaki duraklama ve gerilemeye paralel olarak, mimarî ve şiir de dahil olmak üzere tüm dallardan bir inkıraz yaşanmış olmasına rağmen hat sanatında böyle bir düşüş hiçbir zaman söz konusu olmamış, Osmanlı yıkılırken bile hattatlar sanatlarını tarih içindeki en doruk düzeyde ve en

estetik biçimde icra etmişlerdir. Bu sonuçta yazının; kağıt, kumaş, ahşap, mermer, taş, çini, deri ve çeşitli metaller ile benzeri pek çok nesne üzerinde uygulama imkanı bulması ve hayatın her safhasına yayılmış olması yanında, Hattat Osmanlı Padişahlarının da açık teşviklerini gözardı etmemek gerekmektedir. İstanbul'da bir paytaht sanatı olarak icra edilegelmiş olan hat sanatının dünya üzerindeki en iyi icra edildiği yer, usta-çırak ilişkisine dayanan geleneksel disiplinin önemli ölçüde korunabilmiş olması sebebiyledir ki, halen de İstanbul'dur.

Burada çeşitli sanat dallarında yetişmiş ve eser vermiş Osmanlı sultanlarından sadece hattat olanları muhtasar bilgiler çerçevesinde ele almaya çalışacağız. Bu konuda bize net fikir sağlayacak belgeler, şüphesiz ki Topkapı Sarayı ve Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde muhafaza edilen ve padişahların bizzat kendi kalemlerinden çıkmış yazılar demek olan hatt-ı hümayunlardır. Hat eğitimi görmüş, bu sebeple de hattat derecesinde güzel yazmış sultanları bu belgelerdeki yazılardan tespiti mümkün olduğu gibi, bir takım hat tarihi kaynakları da bu doğrultuda bize ışık tutan bilgilere yer vermişlerdir. Ancak bununla beraber ne yazık ki ilk Osmanlı padişahlarının elinden çıkmış olup da günümüze ulaşmış herhangi bir yazılı belge ya da metne sahip değiliz.

R 2. Sultan IV. Murad'ın TSMHK'ndeki celî ta'lik eseri.

Sultan II. Murad (1402-1451), Hat tarihi kaynaklarının hattatlıkla yakın ilgisinden söz ettiği ilk Osmanlı hükümdarıdır.[2] Sülüs ve nesih dallarında eser verdiği belirtilen ve fakat günümüze herhangi bir eseri ulaşmayan bu padişahın bu hatları hangi üstattan meşk ettiği de bilinmemektedir.

Türk İslâm Eserleri Müzesi (TİEM)'nde 12742 envanter no.su ile kayıtlı 24 x 33 cm ebadındaki, üzerinde *"Ya hayır bir şey söyle, ya da sus"* anlamındaki hadis-i şerîf yazılı celî sülüs kıt'a, her ne kadar müzede Fatih Sultan Mehmed adına kayıtlı ve *"Ebi'l-feth Sultan Mehmed Han"* ketebeli ise de, yazı harf fizyonomisi itibariyle daha sonraki asırların özelliklerini taşımakta olduğundan bu levhanın Fatih'e izafesi mümkün görünmemektedir.

R 3. Sultan II. Mustafa'nın celî sülüs eseri.

Sultan II. Bayezid (1444-1451)'de, Müstakim-zâde'nin ifâdesine göre *"Amasya'da mîrlivâ bulunduğu eyyamda, Şeyh Hamdullah'dan telemmüz ve temeşşuk ile sülüs ve celîsini öğrenmiş"* ve bu alanda *"üstâdı vâdisine tekarrüb etmiştir."*[3] Ancak, yazıyı iyi meşk etmiş ve anlamış olmasına rağmen, ondan da günümüze herhangi bir eser ulaşamamıştır.

Amasya Sancakbeyi iken Bayezid ile Şeyh Hamdullah (ö. 1520) arasında başlayan bu dostluk, Fatih'in 1481'de vefatı ve Bayezid'in tahta geçişi sırasında bir ara sekteye uğramış ise de, yeni Padişaha sunulmak üzere, öğrencisinin İstanbul'a avdetinden sonra Amasya'da daha fazla kalamayarak İstanbul'a gelmiş bulunan Şeyh'e yazdırılan bir arz-ı hal sebebiyle[4] talebe hocasıyla yeniden buluşmuş ve bir daha hiç ayrılmamışlardır. Gerek Türk hattatlığı için, gerekse Saray baş hattatlığına getirilen ve Harem-i Hümayun'da kendisine hususi bir meşkhane tahsîs edilen Şeyh için bu buluşma ile yepyeni bir dönem başlamıştır. Artık hoca ile padişah öğrencisi sık sık görüşecek ve yazı mütalaalarında bulunacak ve bu yakınlıktan yepyeni bir ekol ortaya çıkacaktır.

Nitekim bir gün Hazîne-i Hümayun'da muhafaza edilen, tavrı o çağın hattatlarına ekol olmuş dâhî sanatkâr Yâkut el-Musta'sımî (ö. 1298)'ye ait hat örneklerini gösteren, Sultan, hocasına, *"Bu tarzdan gayrı bir vâdî ihtirâ olunsa idi iyi olurdu"* demesi üzerine Şeyh inzivaya çekilmiş, bir erbaîn ortamı içinde Yâkut'un harflerini islah ederek kendi adıyla anılan ekolü ortaya koymuştur. *"Şeyhoğlu Hamdi tâ kim zuhûr buldu/Âlemde bu muhakkak, nesh oldu hatt-ı Yâkut"*[5] şeklindeki beyit de bu gerçeği ifade eder.

Bilinen güzellik ölçüleri içinde kalarak eser üretmeyi reddeden, gerek harf biçimlerinde gerekse istif kurallarında yepyeni kıstaslar peşindeki Sultanın hocasına adeta yeni bir tavır sipariş edişini, onun hat estetiğinin felsefî arka planına ne derecede vukûf ve nüfûz edebildiğinin delîli olarak görmek gerekir. Bütün bu önemli vasfına rağmen arşiv belgeleri arasında muhafaza edilen birkaç hatt-ı hümayunu dışında herhangi bir eseri günümüze ulaşmamıştır.

Amasya valiliği sırasında oğlu Şehzade Korkut'un da Şeyh Hamdullah'dan hat meşk etmesini sağladığı bilinmektedir.[6] Nitekim bu şehzade Osmanlı hanedanın hattat, edîb ve bilgin üyeleri arasında sayılmaktadır.

R 4. Sultan II. Mustafa'nın celî sülüs eserinden imza detayı.

Şiir ve mûsıkî ile de meşgul olan Sultan II. Bayezid'in "Adlî" mahlasıyla yazdığı şiirler Divan tertibiyle 1308/1890'da İstanbul'da tab' edilmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman (1495-1520)'ın Hattat-ı Sülüs denilen bir üstaddan meşkini tamamladığını Müstakim-zâde[7] ve ondan naklen Habîb Efendi[8] zikretmekte, ancak bu zatın tam adı verilmemektedir. Buna karşılık hatt-ı hümayunlarında ta'lik kullandığı görülen hükümdarın Osmanlı arşivlerindeki el yazıları dışında ne ta'lik ne de sülüs'te sanat eseri özelliği taşıyan herhangi bir kıt'ası günümüze ulaşabilmiş değildir.

"Muhibbî" mahlasıyla yazdığı Türkçe ve Farsça şiirlerden oluşan Divan'ın biri eski harflerle olmak üzere üç kez yayınlanmıştır.

Sultan III. Murad (1546-1595) da Süleyman Sa'deddin Efendi'nin nakline göre Kastamonulu hattat Şeyh Şücâ' Halvetî'den hat meşk etmiş,[9] nesih ve ta'lîk türlerinde yazmıştır. Müstakim-zâde'nin Ayasofya mihrabının iki tarafında asılı olduğunu bildirdiği[10] bizzat bu hattat padişahın kaleminden çıkma biri Âyet, diğeri Kelime-i Şehâdet metni yazılı ve 982/1574 tarihli iki celî levha, ne yazık ki bugün yerlerinde değildir. Onun imzasını taşıyan tek eser, bugün Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi (TVHSM)'nde 255 env. no.lu 26 cm. çapındaki dairevî levhadır.

R 5. Sultan III. Ahmed'in kendi kaleminden tuğrası.

Örtülü bir sehpa üzerine resmedilmiş bir Kadirî tâcı etrafına ta'lîk ile büyük mutasavvıf Abdülkadir Geylânî'ye övgü ifade eden dört mısra yazılmış, altında ise *"Murâdî"* imzası yer almıştır. İmzanın hemen altındaki 1002/1594 tarihi, padişahın eseri vefatından bir yıl önce yazdığını gösteriyor.

Muradî mahlasıyla yazdığı şiirlerden oluşan Divan'ı ne yazık ki yayınlanamamıştır. *"Bizi sûrette gördün pâdişâ'yuz/Velî ma'nîde bir kemter gedâyuz/Bizi yâr eşiğinde anlama yâd / Kamuya yad ü yâre âşinâyuz"* mısraları onundur.[11]

Ayrıca tasavvufa dair *Fütuhat-ı Sıyâm* ile Şemseddin Sivâsî tarafından şerh edilen *Esrar-nâme* adlı iki eseri daha bulunmaktadır.[12] İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde T.5580 env. no.da kayıtlı ince ta'lîk ile kaleme alınmış "Münîrî Dîvânı"nın hattının da bu padişaha ait olduğu eserin ketebe kaydından anlaşılmaktadır.

Türk hat ve hattatları tarihinin önemli kaynaklarından sayılan *"Menâkıb-ı Hüneverân"* adlı eserini Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Sultan III. Murad'a ithâf etmesi,[13] padişahın bu sanat dalına ilgisinin boyutları hakkında da ipuçları vermektedir.

Sultan IV. Murad (1609-1640) da kimden meşk ettiği belli olmamakla birlikte,[14] özellikle ta'lîk ve celîsine merak sardığı[15] bilinmektedir. Nitekim hatt-ı hümayunlarında da genelde ta'lîk kırması kullanmıştır. Sanat ölçüsünde elimizdeki tek eseri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMHK)'nde 1374 env. no.da kayıtlı olup, 48 x 34 cm ebadındaki levha üzerine celî ta'lîk

ile *"Tevekkeltü alellah"* yazılmış, altında da padişahın imzası ve 1040/1631 tarihi yer almıştır.

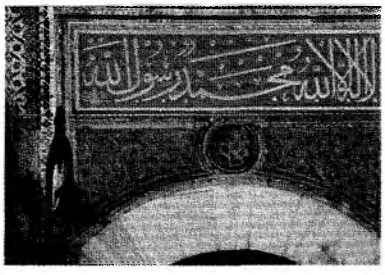
Hat tarihi söz konusu olduğunda önemli kaynaklar arasına kabul edilen *"Gülzâr-ı Savâb"*ın da Hattat Nefeszâde Seyyid İbrahim Efendi tarafından Sultan IV. Murad adına kaleme alınmış olması, padişahın bu sanat dalına duyduğu özel alâkanın en güzel ifadesidir.

Sert görünen mizacı yanında bilginleri himaye etmiş, sanatkâr ruhlu, hatip ve şair bir padişah oluşu, şair Nergisî-zâde Mehmed Efendi'nin, *"Cenâb-ı Hazret-i Sultan Murad-ı A'zam ki/Bugüne dek gelmedi hergiz anın gibi hünkâr/Hünerver, ulemâ-perver, suhan-perdaz/ Dilîr ü şâir ü hattât ü nâzımii'l-eş'âr"* ve şair müftî Bahâî Efendi'nin, *"İnkışâf-ı usul-i huruf/Tarafından işârete mevkuf"* mısralarında ifadesini bulmuştur.[16] Müstakim-zâde'nin, sonraları şeyhulislâm da olan Hüsamzâde Abdurrahman Efendi (1594-1670)'den keman öğrendiğini kaydettiği[17] hünkârın mûsıkî ile ilgisinin besteler yapacak düzeye ulaştığı günümüze kadar gelen bestelerinden anlaşılmaktadır.

R 6. Sultan III. Ahmed'in celî sülüs Kelime-i Tevhid'i (TİEM).

Sultan II. Süleyman (1642-1691)'ın sarayda mevkuf bulunduğu şehzadelik yıllarında Tokadî Ahmed Efendi (ö. 1715)'den sülüs ve nesih meşk ettiğini söyleyen Müstakim-zâde,[18] bu padişahın hattat derecesinde güzel yazdığını *"...letâif-i hüsn-i hattına kat'a söz yok bir sultan-ı âlî-şan"*[19] olduğunu ifade etmektedir. Levha boyutlarında bir eserine rastlanmamış olmakla birlikte eldeki hatt-ı hümayunlarından güzel ve okunaklı bir nesih kullandığı anlaşılmaktadır.

Yılmaz Öztuna'nın bir nesih hattatı olarak takdim ettiği[20] Sultan II. Ahmed (1643-1695)'in elimizde levha boyutunda bir eseri olmadığı gibi, hatt-ı hümuyanlarına bakarak böyle bir kanaat serdetmek mümkün görünmemektedir.



R 7. Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler Dairesi Kapısı üzerinde taşa hâkkolunmuş Sultan III. Ahmed'e ait tuğra imzalı celî sülüs K. Tevîd.

Sultan II. Mustafa (1666-1703) da hattat padişahlar arasındadır. Önceleri Sultan Ahmed Camii başmüezzini hattat Hoca-zâde Mehmed Enverî Efendi'den sülüs ve sülüs celîsi meşk etmiş, bu zatın cülüs senesi olan 1694'de vefatı üzerine Hattat Hâfız Osman Efendi (ö. 1698)'den aynı yazıların meşkine devam etmiştir.[21] TSMHK'nde 5, Türk İslam Eserleri Müzesi (TİEM)'nde 6, Ayasofya Camii'nde 1, Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonunda 1 olmak üzere toplam 13 eseri tespit edilebildi. Kimi sülüs kimi de ta'lîk celîsi ile yazdığı bu eserlerin çoğu tarihlidir ve saltanat yıllarında ortaya koymuştur. Bunlar arasında Ayasofya'daki 1,5 x 3m. ebadındaki celî muhakkak *Besmele* hayli önemlidir. Kalemi de yanında asılı iken II. Mahmud dönemindeki bir restorasyon sırasında zayi olmuştur.

Osmanlı saltanatını şahsında temsil ederken bile yazdığı hatların altında *"Fakir", "Hakîr", "Derviş Mustafâ-yı Âl-i Osman"* gibi alçak gönüllü ve dervişçe ifadeler kullanmayı tercih etmiş olması, bu hattat padişahın iç dünyası ile ilgili ipuçları taşımaktadır.

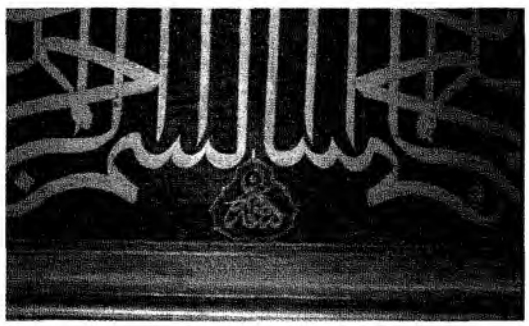
Okçuluk ve atıcılıkla da ilgilenmiş olan Sultan II. Mustafa'nın " İkbâlî" mahlasıyla yazdığı şiirlerden[22] bir kısmı aynı zamanda bestelenmiştir. Devleti yönetenlerin bulundukları konumu pek veciz anlatan *"Başımızdan hiç hevâ-yı zülf-i yâr eksik değil/Mürtefî' yerdir anın-çünzigâr eksik değil"*[23] mısraları onundur.

R 8. Üsküdar Meydan Çeşmesi Üzerined "Ahmed b. Mehmen Han" imzalı celî sülüs kitâbe.

Kendisinden sonra tahta geçen iki oğlunun da (I. Mahmud 1694-1754 ve III. Osman 1699-1757) hatt-ı hümayunları güzel ve okunaklıdır.

Sultan III. Ahmed (1673-1736) de ağabeyi Sultan II. Mustafa gibi Hattat Hâfız Osman Efendi'den sülüs ve nesih,[24] bir başka görüşe göre ise aklâm-ı sitte[25] de denilen 6 çeşit yazıyı öğrenmiş,[26] ayrıca Şeyhulislâm Veliyyüddin Efendi'den de ta'lîk meşk ederek[27] icâzet almıştır. Hakkâk-zâde ise, önceleri Hâfız Osman Efendi (ö. 1698)'den meşke başladığını, sâniyen Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi (ö. 1731)den *"tekmîl-i ta'lîm eylediğini"* söylüyor.[28]

Hat sanatında haklı bir üne sahiptir. Özellikle sülüste ve celîsinde güzel eserler vermiştir. Tuğra üzerinde çalışmıştır. Eserleri arasında TSMHK'nde 3652 no.da kayıtlı celî örneklerden oluşan bir *Murakkaât Mecmuası* vardır ki, görenleri hayrete düşürecek güzelliktedir. Nitekim cülusunun 20. yılına rastlayan 1136/1723 tarihli bu yazı albümünü Padişah, ulemâ, şairler ve sanatçılardan müteşekkil bir yüksek mecliste hâzirûnun etüdlerine sunmuş, oradakilerin hiçbiri hayranlıklarını ifadeden kedini alamamış, hatta ünlü şairlerden Nedim ve Vehbî hemen oracıkta bu *kilk-i pâdişâhîye* tarih düşen mısralarla son bulan birer gazel[29] söylemişlerdir. Sırf bu albüm bile, Sultan III. Ahmed'in hat sanatına vukufunu ve onun kalem kudretini göstermeye yeterlidir.



R 9. Sultan III. Ahmed'in müsennâ Besmele'sinden imza detayı.

R 10. Sultan III. Mustafa'nın TSMHK'ndeki ta'lik kıt'ası.

R 11. Sultan II. Mahmud'dan celî sülüs bir eser.

Koca Mustafa Paşa Hângâhı şeyhi Nureddin Efendi'ye, bir diğeri Hâfız Paşa Camii imamı Veliyyüddin Efendi'ye yazıp hediye ettiği iki Mushaf-ı şerif dışında iki adet daha yazarak bunları Ravza-i Mutahhara'ya konmak üzere Medine'ye gönderdiğini biliyorsak da,[30] hepsi de sülüs ile yazılmış ve zamanının şartlarında en iyi biçimde tezhiplenmiş sözkonusu eserlerin günümüze ulaşıp ulaşmadığı ve şimdi nerelerde olduğu ne yazık ki meçhulümüzdür.

Sultan III. Ahmed, yazılarında çok titizlik göstermiş ve eserlerinin büyük çoğunluğunu zamanın meşhur müzehhibi Tozkondurmaz Mustafa Ağa'ya tezhiplettirmiştir.

TSMHK'nde 15, TİEM'de, 7, TVHSM'nde 3, Cami ve özel koleksiyonlarda 6, binalarda taş üzerine hâkkedilmiş 5 eser olmak üzere tespit edebildiğimiz hatlarının toplam adedi 40'a yaklaşmaktadır. Bu yönü ile, günümüze en çok eseri ulaşan üç hattat padişahtan biridir.

Sanatdaş meslekdaşları arasında tuğra çeken, yazısının altına imzasını tuğra biçiminde atan, müsennâ (simetrik) kompozisyonlar deneyen tek hükümdar da yine Sultan III. Ahmed'dir. TİEM'deki celî sülüs müsenna (simetrik) Besmelesi, zamanına göre hayli cesur kompoze edilmiştir. Tuğra biçiminde kompoze ettiği *"Muhammedün seyyidü'l kevneyni ve's-sekaleyn,"*[31] hicretin 1400. yıldönümü kutlamaları için T.C. Kültür Bakanlığı'nca logo olarak seçilmiş ve kullanılmıştır. Annesi adına yaptırdığı Üsküdar Yeni Valide Camii'nde halen ve muhafaza edilmekte olan celî cülüs *"Cennet anaların ayakları altındadır"* hadisi, Topkapı Sarayı'nda Mukaddes Emanetler Dairesi girişi üzerindeki - tuğra imzalı- celî sülüs *Kelime-i Tevhid,* Arz Odası'nın sağ penceresi üzerindeki Besmele, Ayasofya ve Üsküdar Meydan Çeşmeleri üzerindeki yine celî sülüs kitabeler *"Ahmed b. Mehmed Han"* imzasını taşır. Söz konusu çeşmeler üzerinde çeşmenin inşaına tarih düşen mısralar

da, *"Necib"* mahlasıyla şiirler de yazmış olan bu padişahındır.

Sultan III. Mustafa (1717-1774) da babası Sultan III. Ahmed gibi hat sanatına ilgi duymuş, Şekerci-zâde Mehmed Efendi (ö. 1752)'den dersler almış,[32] az sayıda da olsa güzel eserler bırakmıştır. Habib Efendi'nin de naklettiği gibi Mehmed Esad Yesarî'yi saray hattatlığına tayin ettiği doğru ise, genelde ta'lik ile meydana getirdiği eserlerinde onun tenkit ve tavsiyelerinden yararlanmış olabileceği de düşünülebilir. Ancak İbnülemin M. Kemal İnal'in, Habib Efendi'nin bu nakline pek itibar etmek istemediği anlaşılmaktadır.[33]

TSMHK'nde 3, TİEM'de 2 olmak üzere hepsi de ta'lik ile yazılmış 5 eseri görülebildi. Yazılarının altına "el-Fakîr Mustafa Hân-ı sâlis" şeklinde imza atan Sultan III. Mustafa, hatt-ı hümayunlarında okunaklı bir ta'lîk kırması kullanmıştır. Şiirle de meşgul olmuş, şiirlerinde *"Cihangir"* mahlasını kullanmıştır.

Sultan III. Selim (1761-1808) Türk mûsikîsinde makam îcad etmiş, ekol olmuş bestekâr hüviyeti ile biliniyor olması yanında, dedesi III. Ahmed ve babası III. Mustafa'nın izinde iyi bir eğitim görmüş ve Abdülkadir Şükrü Efendi (ö. 1806)'den iki farklı hat meşk etmiştir.[34]

Hatt-ı hümayunlarında okunaklı bir ta'lik kırması kullandığı görülen Hükümdarın " İlhamî" mahlasıyla yazılmış bir Divan oluşturacak sayıda şiirleri de vardır.

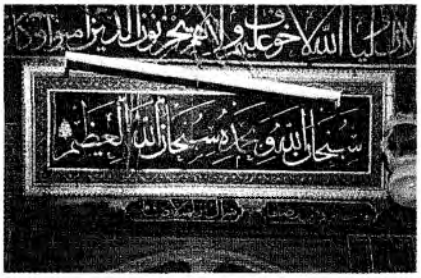
17'si saz eser, 1'i dinî eser, diğerleri kâr, beste, semâ, şarkı ve köçekçe gibi lâdini eserler olmak üzere günümüze ulaşabilen bestelerinin adedi 60'ı geçmektedir.

Sultan IV. Mustafa (1799-1808)'nın da hattat Kebeci-zâde Mehmed Vasfi Efendi (ö. 1831)'den meşk etmiş olmasına rağmen,[35] bu eğitimin hatt-ı hümayunlarına yansıdığı pek söylenemez.

Sultan II. Mahmud (1785-1839)'un bu silsilede ayrı bir yeri olmalıdır. Kebeci-zâde Hâfız Mehmed Vasfi Efendi (ö. 1831)'den sülüs ve nesih hatlarını meşk etmiş,[36] bir gün yazdığı nefis bir hilyenin altına çıktığı icazet kaydı ile yazılarının altına imza koyma yetkisini kazanmıştır.[37] TSMHK'nde GY 1353 no.da kayıtlı eserin altında geleneksel tarzın dışına çıkılarak Türkçe ile kaleme alınmış olan icâzet metni şöyledir:

R 12. Sultan II. Mahmud'un kaleminden şefaat Hadîsi.

R 13.



R 14. Sultan II. Mahmud'un Kahire Şeyh Vefai Camiinde bulunan kısmen harap olmuş celî sülüs bir eseri (Foto/1988).

"Bu hatt-ı latîf ve kelâm-ı münîf Hazret-i şeyh-i ibnü'ş-Şeyh Hamdullah Efendi'nin intihâb ettiği kavâid-i rusûm üzere sâhibü'l-hatt-ı hümâyûn azametlü mehâbetlü kudretlü ibnü's-Sultan Şehzâde Mahmud-ı Adlî ibnü's-Sultan Abdülhamid Han ibnü's-Sultan Ahmed Han Efendimiz Hazretlerinün istihkaakı nümâyân olmağ-ile Hilye'leri ve kitâbetleri zeylinin ketebe tahrîrine izin verildi. Hüve'l-üstâd Mehmed Vasfi- 1222 (1807)."

İcâzet alışının ertesi yıl tahta geçen II. Mahmud, saltanat yıllarında da yazı ile ilgisini bırakmadı ve Mustafa Râkım Efendi (1758-1826)'den bilhassa sülüs celîsinde çok istifade etti.

TSMHK'nde 23, TİEM'de 17, TVHSM'nde 8, camilerde ve özel koleksiyonlarda 18, yurtdışında 4 olmak üzere tespit edilebilen eserlerinin mecmûu 70'i bulmaktadır. Bunların bir kısmı bizzat kalem ve mürekkeple yazılmış, bir kısmı da melakârî tekniği ile kabartılarak koyu renkli zemine yapıştırma altınla hazırlanmıştır. Bu yönüyle Osmanlı hattat padişahları içinde en çok eser bırakmış olanı, bir başka deyişle en çok eseri günümüze ulaşmış Osmanlı Hattat Padişahı Sultan II. Mahmud olmaktadır.

Genelde celî sülüs tarzında eserler vermiş olan Sultan II. Mahmud'un bazı hatlarının hocası Râkım Efendi

tarafından tashih gördüğü söylenir. Ayasofya ve Bursa Ulu Camii'ndeki levhaları bu türden olmalıdır. Galata'daki Divan Edebiyatı Müzesi'nde 272 env. no. da kayıtlı nefis bir Kelime-i Tevhid de onun imzasını taşır. Mustafa Rakım tarafından tasarlandığı anlaşılan[38] yığma biçimindeki imzası bile tek başına bir sülüs istif harikasıdır. Şevket Rado'nun yayınladığı bir sülüs karalama, II. Mahmud'un yazıdaki kabiliyetini göstermesi açısından önemlidir.[39]

Uğur Derman, merhum Nurullah Pertev'in yazma notlarına dayanarak Ertuğrul Gazi ve Çelebi Mehmed Türbelerinde iki adet Mushafı bulunduğunu, bunları muhtemelen şehzade iken yazdığını, Ebâ Eyyûb Türbesi'nde sanduka üzerindeki pûşîde hatlarının da yine II. Mahmud'a ait olduğunu nakleder.[40]

"Adlî" mahlasıyla şiirler yazmış, mûsıkî ile de besteler yapacak düzeyde ilgilenmiştir.

Sultan Abdülmecid (1823-1861)'e gelince, celî sülüste apayrı bir tavrın müessisi olarak bilinen Mahmud Celaleddin Efendi (ö. 1829)'nin en başarılı öğrencisi Mehmed Tâhir Efendi (ö. 1845), onun yorumunu en iyi anlayan hattat ise bu padişahtır. Bu sebeple olsa gerek Tâhri Efendi'ye *Celâleddin-i Sânî,* padişahın kendisine de *Celâleddîn-i Sâlis* denilmiştir.[41] Tâhir Efendi'den meşk ettiğini bildiğimiz Sultan'ın, İnal merhum tarafından metni verilen icazet kıt'asının altında ise *"İzzet"* imzası bulunmaktadır.[42]

TSMHK'nde 18, TİEM'de 8, TVHSM'nde 9, diğer yerlerde 20 olmak üzere toplam 55 eseri görülebildi.

R 15. Sultan II. Mahmud'un hatlarında kullandığı sülüs imza.

R 16. Sultan Abdülmecid'in icâzet kıt'ası (TVHSM).

Hırka-i Şerif, Yakacık, Ortaköy, Dolmabahçe ve Kılıç Ali Paşa Camilerindeki İsm-i Celâl, İsm-i Nebî, çihar yâr-ı güzîn ve Haseneyn levhaları onun imzasını taşır. Yurtdışında da eserleri bulunan padişahın celî sülüs levha ve sülüs-nesih kıt'alar şeklindeki eserlerinin çoğu zamanın moda anlayışının da etkisi ile Avrupâî bir tarzda tezhiplenmiştir.

Sultan Abdülaziz (1830-1876)'in kimden meşk ettiği kesin olarak bilinmemekle beraber elimizde onun imzasını taşıyan 6 eser bulunmaktadır. Bunların 3'ü TSMHK'nde, 2'si Aksaray Valide Camii'nde, 1'i de Kahire'de Menyel Sarayı Müzesinde teşhir edilmektedir. Bu celî sülüs eserlerde kullanılan imza bile, tek başına istif anlayışı açısından fevkalâde güzel bir örnektir.

TSMHK'nda 3295 no.da kayıtlı celî sülüs bir levha Sultan II. Abdülhamid'in imzasını taşıyor. Gerek bu padişahın, gerekse daha sonra tahta geçen Sultan V. Murad, Sultan Mehmed Reşad ve Sultan Mehmed Vahîdeddin'in hatt-ı hümayunlarına bakılırsa, çok güzel rik'a kullandıkları görülecektir.

Son halife Abdülmecid Efendi de iyi bir sanat eğitimi almış olup, güçlü bir ressam, bir musıkişinas ve aynı zamanda iyi bir hattatdır. Hat sanatındaki kudretini anlamak için Fatih Camii'nin mihrab duvarındaki celî sülüs eserine bakmak yeterlidir.

Osmanlı padişahlarının Türk hat sanatının gelişmesinde büyük rolleri olduğu açıktır. Hattatları himaye ve teşvik etmişler, kendileri de bizzat bu sanata intisab ede-

R 17. Sultan A. Mecid'in imzası, yazdığı Kur'an cüzü ve Hilye eteği (TSM).

R 18. Sultan Abdülmecid'den celî sülüs "Aleyke avnullah" (TSMHK).

R 19. Sultan Abdülmecid'in kaleminden celî sülüs Fetih Âyeti (TSMHK).

rek adeta onların yanında yer almışlardır. Türk hattatları Osmanlı sarayının yakın ilgisinden sadece manen değil maddeten de büyük destek gömüşlerdir.

Gerek şehzadeliği gerekse padişahlığı süresince Şeyh Hamdullah'ın en yakın dostu Sultan II. Bayezid olmuştur. Gelibolulu Mustafa Âlî (1511-1599) Sultanla hattat arasındaki bu yakınlığı ifade ederken *"kârin-i muhteremî"*, *"musâhib-i mahremi"* kelimelerini kullanır.[43]

Şeyh'i de hat sanatını da çok iyi tanımış ve anlamış bulunan Sultan II. Bayezid, saltanat elbisesi altına girmeseydi, herhalde hat sanatında yeni bir ekol düşüncesini Şeyh'e açmak yerine bu yolda belki de bizzat kendisi çalışacaktı. Dolayısıyla Yakut tarzına son veren Şeyh ekolünün tesisinde II. Bayezid'in sanat aşkını, yakın alâka ve desteğini gözardı etmemek gerekir. Bu yüzden olsa gerek *"Yazıyı Şeyh değil Bayezid yazdı"* demişlerdir.[44]

Bu sadece Şeyh için değil, bir Şeyhulislam Veliyyüddin Efendi, bir Hâfız Osman Efendi için, daha niceleri için de böyledir.

Başarı, arzu ile birlikte desteğe muhtaçtır. *"Marifet iltıfata tâbi'dir, müşterisiz metâ' zâyi'dir"* sözü meşhurdur. Hattat padişahlar, hocaları yazarken divitlerini tutmuşlar,[45] iltifat ve saygıda kusur etmemeğe çalışmışlardır.

Bir defasında Sultan II. Bayezid hocası Şeyh Hamdullah'a olan saygısının bazı saray ricali ve bilginleri arasında dedikoduya sebep olması üzerine rahatsız olmuş, onları bir meclise toplamış, Şeyh'i de davet ederek yanlarında baş köşeye oturtmuş. Mecliste bulunanlara ait te'lif eserleri getirtip üstüste koydurttuktan sonra yanındaki Şeyh hattı Mushaf-ı şerif'i kendilerine göstermiş ; takdirlerini gizleyememeleri üzerine sözkonusu Mushaf'ın o kitapların neresine konabileceğini sormuş; hepsi de *"Şanının yüceliği hakkında 'lâ yemessühû ille'l-mutahherûn'*[46] *buyurulan bu ilâhî kitap elbette en üste konmalıdır"* demişler. O da, *"Bu Kitab-ı Mübhin'i bu kadar güzel yazan bir hatta hiç bir hükümdara nasip olmamıştır. Onun sizin yanınızda nasıl baş köşeye oturtmam"* diyerek hattatını sarayın bilginleri arasında yüceltmiştir.[47]

R 20. Sultan Abdülmecid hattıyla ism-i Celâl ve İsm-i Nebî (TİEM).

R 21. Sultan A. Mecid'in celî sülüs'üyle Haseneyn sevgisine dair bir Hadis.

R 22. Sultan Abdülaziz'in şehzâde iken şah-ı Nakşbend'in adını konu edinerek yazdığı bir celî sülüs istif.

Sultan II. Mustafa, hocası Hâfız Osman Efendi yazarken hokkasını tutar, bir şey yazacaksa evvelâ bir suretini Hâfız'a yazdırır, sonra kendisi yazarmış.[48]

Hattatlar arasında maruf olduğu üzere yine birgün kendisi yazarken elinde hokka tutarak yazışını izleyen padişahın *"Hocam, sizden sonra bir Hafız Osman daha yetişir mi diye hayıflanıyorum..."* demesi üzerine Hâfız, *"Merak buyurmayın hünkârım, hattatı yazarken hokkasını tutacak derecede mültefit ve kadir-bilir padişahlar bulundukça daha çok Hafız'lar yetişir"* cevabını vermiş tir.

Sultan II. Bayezid, hocası Şeyh Hamdullah'a ödenen yevmiye dışında Üsküdar Sarıgazi'de iki köyü kendisine tımar olarak tahsis etmiş,[49] kendisinin vefatından sonra Şeyh uzun süre burada ikamet etmiştir.[50] Hoca-zâde, Sultan II. Mustafa için yazdığı bir Mushaf-ı Şerif karşılığında o zamanın parası ile hayli yüksek bir rakam olarak bin kuruş hediye, birçok vazife ve in'am ile taltif edilmiştir.[51]

Hafız Osman Efendi'ye ise Padişahın hat hocalığına getirildiği zaman *"Filibe kazası arpalığı ve mevleviyet rütbesi"*[52] bir baş ka kayda göre ise *"Diyarbekir mansıbı"* verilmiş, ma'zuliyetinde de hususî "arpalık tayîni" ile ikram olunmuştur.[53] Bu örnekleri çoğaltabiliriz.

Müzeler dışında genellikle Fatih, Süleymaniye, Sultan Ahmed, Bayezid, Üsküdar Valide, Aksaray Valide gibi bizzat padişahlar ve aileleri tarafından yaptırılan camilerde padişah imzası taşıyan eserlere rastlanabilmektedir. Yine hat-

tat padişahlar tarafından yazılıp ta Medine, Kahire ve belki Kudüs gibi İslâm merkezlerine gönderilmiş levhalar da bulunmaktadır. Bunların çoğu, aslı padişah tarafından yazılıp da hazırlanan kalıp sayesinde sanatkârlara malakârî tekniği ile çoğalttırılan nüshalardır.

Osmanlı hattat padişahları bir takım ifadeleri levhalaştırırken bir bakıma topluma mesaj vermeye de çalışmışlar; genellikle birlik ve beraberliği, Allah'ın yüceliğini, Peygamber sevgisini, afvı, şefaati, topluma hizmeti ve iyi ahlakı konu edinen ayet ve hadisleri ya da kelam-ı kibar ve mısraları seçmeye çalışmışlardır. Konunun bu lirik tarafı da ayrıca incelemeye değer bulunmaktadır.

R 23. Sultan II. Abdülhamid'in TSMHK'nde bir celî sülüs eseri: 'Âh yâ Vedud'.

Çok önemli asırlara birer süper devlet lideri olarak imza atmış Osmanlı sultanlarının sanatkâr kimlikleri, sanatın da en az siyaset kadar önemli olduğu ve belki de siyasetten daha güçlü ve kalıcı bir dile sahip bulunduğu noktasındaki inançlarının da bir ifadesi gibi görünmektedir.

---

1 Kalem Sûresi (68), âyet: 1.
2 Müstakim-zâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn,* İstanbul 1928, s. 517.
3 Aynı eser, s. 140, Bk.: Hakkâk-zâde Mustafa Hilmi, *Mîzânü'l-Hatt,* Millet Ktp. Ali Emîrî Bl. TY. 812, var. 106 a.
4 Nefes-zâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb,* İstanbul 1939, s. 49. Arz-ı hal bir vesile ile, İstanbul'a gelmiş bulunan Şeyh'e bir vesile ile yazdırılan bir arz-ı hal Padişah'a sunulur. Nefes-zâde (Ö. 1650) devamını şöyle anlatır: *"Bayezid Han-ı sâhib-i irfan şeyh merhumun hattını gördükte kudûmuna dahi intikal edüp 'bu hattın sahibini bulum' deyû ferman etmişler ve getirtüp mülâkaat-ı likaalarından azîm hazzetmişler ve saray-ı âmirelerine kâtip ve muallim nasb etmişler ve Şeyh merhuma gayet meyl-i muhabbetlerinden harem-i muhteremlerinde bir makarr ittihaz etmişler ki, anda tenhaca Kelâm-ı Kadîm kitâbet ederler ve kendüleri dahî hemdem ve hemnişîn olalar..."* Ekrem Hakkı Ayverdi de aynı bilgileri sadeleştirerek kitabına almıştır *(Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı,* İstanbul 1953, s. 29.)
5 *Aynı eser,* s. 49.
6 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 368; Habib E., *Hatt u Hatâtân,* İstanbul 1306, s. 131.
7 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 663.
8 Habib Ef., *a.g.e.,* s. 238.
9 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 516.
10 *Aynı eser,* göst. yer.
11 Nihad Sami Banarlı, R. *Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1971, c. I, s. 571.
12 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi,* Ankara 1977 (2. Baskı), C. III/1, s. 114.
13 Müstakim-zâde, *a.g.e,* s. 516; Uzunçarşılı, *a.g.e,* c. III/1, s. 115.
14 Erdem Yücel, *Hayat Tarih Mecmuası*'nın Ocak 177 sayısında yayınlanan "Hattat Padişahlar" adlı yazısında bir rivayete göre bir müddet meşhur hattat İmad'dan hat meşk ettiğini söylüyorsa da, tarihen mümkün olmayan bu bilgi için bir kaynak da göstermemektedr.
15 Müstakîm-zâde, *a.g.e.,* s. 739.
16 Müstakim-zâde, *a.g.e,* aynı yer; Habib Ef., *a.g.e.,* s. 245.
17 *Aynı eser,* s. 673.
18 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 209; ayrıca bk.: Habib Ef., *a.g.e.* s. 111.
19 Müstakîm-zâde, aynı yer.
20 Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsıkî Ansiklopedisi,* İstanbul 1969, C. 1, s. 17.
21 Suyolcu-zâde Mehmed Necîb, *Devhatü'l-Küttâb,* İstanbul 1942, s. 45; Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 302; Habib Mirza, *a.g.e,* s. 122; ayrıca bk. Hakkâk-zâde, *a.g.e,* var. 111 a.
22 Bk.: Sâlim, *Tezkere-i Şuarâ,* İstanbul 1315, s. 58-63.
23 R. Ekrem Koçu, *Âşık ve Şâir Padişahlar,* İstanbul 1952, s. 29.
24 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 77; Habib Mirza, *a.g.e.,* s. 4.
25 Bunlar sülüs, nesih, tevkî', rikaa, muhakkak ve reyhânîyazılarıdır ki, "şeş -kalem" de denmektedir.
26 Kemal Çığ, "Hattat Padişahlar", *Tarih Dünyası,* İstanbul 1950, c. I, s. 19.
27 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 79; Habib Ef., *a.g.e.,* s. 95.
28 Hakkâk-zâde Mustafa Hilmi, *Mîzânü'l-Hatt,* Millet Ktp. Ali Emîrî Bl. TY. 812, var. 109 a.
29 Gazellerin tam metni için bkz.:1 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 77-78; Habib Ef., *a.g.e.,* s. 94-95.
30 Müstakîm-zâde, *a.g.e.,* s. 78; Habib Ef., *a.g.e.,* s. 95.
31 TSMHK GY 943
32 Hakkâk-zâde, *a.g.e,* var. 113 a.
33 İbnülemin M. Kemal İnal, *Son Hattatlar,* İstanbul 1955, s. 536.
34 Hakkâk-zâde, *a.g.e.,* var. 115a; İnal, *a.g.e.,* s. 29.
35 Hakkâk-zâde, *a.g.e.,* var. 117a.
36 Habib Ef., *a.g.e,* s. 167; ayrıca bk.: İnal, *a.g.e,* s. 447.
37 *Aynı eser,* s. 192.
38 Uğur Derman, "Sultan II. Mahmud'un Hattatlığı", *Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri 28-30 Haziran1989 Bildiriler,* İstanbul 1990, s. 40.
39 Şevket Rado, *Türk Hattatları,* İstanbul 1986, s. 280.
40 Derman, a.g.m., s. 42.
41 Hakkâk-zâde, *a.g.e,* var. 121 a.
42 Bk. İnal, *a.g.e,* s. 38.
43 Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân,* İstanbul 1926, s. 25; Nefes-zâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb,* İstanbul 1939, s. 48.
44 Ekrem Hakkı Ayverdi; *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı,* İstanbul 1953, s. 29.
45 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 302 ve 539.
46 Vâkıa Suresi (56), âyet: 79.
47 Nefes-zâde İbrâhim, *a.g.e,* s. 51.
48 *Aynı eser,* s. 52; Müstakim-zâde, *a.g.e,* s. 302 ve 539; Habib Ef., *a.g.e,* s. 122.
49 Nefes-zâde İbrahim, *a.g.e.*, s. 52.
50 M. Uğur Derman, "Kanunî Döneminde Yazı Sanatımız", *Kanunî Armağanı,* Ankara 170, s. 269.
51 Suyolcu-zâde Mehmed Necîb, *Devhatü'l-Küttâb,* İstanbul 1942, s. 45; Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 479.
52 *Aynı eser,* s. 37.
53 Müstakîm-zâde, *a.g.e,* s. 302.

TÜRK VAKIF HAT SANATLARI MÜZESİ'NDEKİ OSMANLI SULTANLARININ HATLARI

DR. ZÜBEYDE CİHAN ÖZSAYINER
TÜRK VAKIF HAT SANATLARI MÜZESİ MÜDÜRÜ

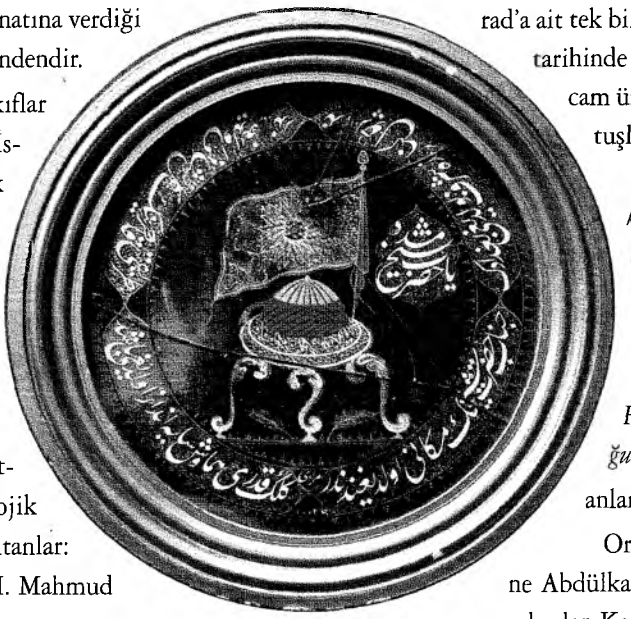
Küçük yaşlardan itibaren, değerli hocaların eğitimi altında yetiştirilen Osmanlı padişahlarının arasından, sahalarından ustalaşmış hattatlar, yüzlerce eser bestelemiş musikişinaslar, Türkçe, Arapça, Farsça Divan sahibi şairler, ünlü hatipler, okçular, biniciler, ressamlar, hakkaklar, marangozlar ve pehlivanlar çıkmıştır.

Osmanlı sultanları bilim ve sanatın koruyucusu oldukları gibi, daima etraflarında ünlü bilgin, sanatkâr ve musikişinaslardan oluşmuş bir çevre bulundurdukları bilinmektedir.

Hattatların kıblesi olarak tanınan, Amasyalı Şeyh Hamdullah'ın divitinin bizzat II. Bayezid tarafından tutulması, hocasına verdiği yevmiyenin dışında, Üsküdar Sarıgazi'de iki köyü kendisine tımar olarak tahsis etmesi, padişahların hat sanatına verdiği önemin en güzel örneklerindendir.

Bu araştırmada, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün İstanbul'da bulunan Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'ndeki Osmanlı sultanlarının bizzat kendi ellerinden çıkan hat örnekleri üzerinde durulacaktır.

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde kronolojik olarak eserleri bulunan sultanlar: III. Murad, III. Ahmed, II. Mahmud ve Abdülmecid'dir.



Sultan III. Murad, Talik, H. 1002/ M. 1594, kıt'a.

III. MURAD

Hat sanatına meraklı padişahlardan olan III. Murad, II. Selim ve Nurbanû Valide Sultan'ın oğullarıdır. 1546'da Manisa (Bozdağa yaylağı)'da doğan padişah, 1574'de tahta çıktığı zaman, 28 yaşında idi. Yirmi yıllık bir saltanattan sonra 1595'te vefat eden III. Murad'ın türbesi, İstanbul'da Ayasofya Müzesi'nin haziresi içinde bulunmaktadır.

Hattatlığının yanısıra edebiyat ile de uğraşan padişah "Muradi" mahlası ile şiirler yazmıştır. "Divan-ı Münirî", "Futuhât-ı Siyam" ve "Esrarnâme" bilinen eserlerindendir.

Nesih ve talik hat ile eserler veren III. Murad, Kastamonulu Şeyh Şucâ Halvetî'den yazı meşk etmiştir.

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde III. Murad'a ait tek bir eser vardır. H. 1002/M.1594 tarihinde yazılmıştır. 26 cm. çapında cam üzerine, talik hat ile dörtlü kartuşlar içine tek satır halinde:

"Huma kuşunun gölgesi gibi, kader kaleminin başıma vurduğu Kadirî tarikatının gül nişanı olduğundandır.

Nedendir çöl kenarında şeref bulduğu Bağdat'ın Cenab-ı Hazret i Şeyh-in mekânı olduğundandır."

anlamında bir kıt' yazılmıştır.

Ortada üç ayaklı bir sepha üzerine Abdülkadir Geylani'ye ait olduğu anlaşılan Kadirî kavuğ ve üstünde bir san-

cak bulunmaktadır. Onun sağında talik hat ile "Meded Yâ Şeyh" ibaresi yer almaktadır.

Alttaki "Muradî" imzasından bu dörtlüğün hattı gibi nazmının da III. Murad'a ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu şiir ile III. Murad'ın Kadirî tarikatına mensup olduğu ortaya çıkmaktadır.

III. AHMED

1673'te Hacıoğlu Pazarı kışlağında doğan III. Ahmed, Sultan IV. Mehmed ile Rabia Gülnûş Emetullah Valide Sultan'ın küçük oğullarıdır.

1703 yılında tahta çıktığında 29 yaşında idi. Yirmi iki yıllık bir saltanattan sonra, 1736'da vefat eden III. Ahmed, İstanbul Yeni Cami, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne defnedilmiştir.

Sultan II. Mahmud, sülüs, "Şefaatim ümmetimden büyük günah işleyenlerdir. Şefaat ya Resulullah."

Edebiyat ve bilhassa hat sanatı üzerinde çalışan Sultan III. Ahmed, devrinin ünlü hattatı Hafız Osman'dan ders ve icazet (diploma) almıştır.

Zamanında güzel sanatlar ile uğraşan bir çok kimseyi korumuştur. Bunlar arasında, XVII. yüzyıl hattatlarından, Yedikuleli Abdullah Efendi ve Hoca Mehmet Rasim Efendi'yi sayabiliriz.

Kendisinden mürekkep istediği Yedikuleli Abdullah Efendi'nin hokkasını iade ederken; içini en kıymetli mücevherat ile doldurttuğu bilinmektedir.

"Necip" mahlesi ile yazdığı şiirlerinin yanısıra, II. Mahmud ve Abdülmecid'den sonra, yazılarına en çok rastladığımız sultandır.

Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi'den talik hattı öğrenen III. Ahmed, daha çok sülüs ve celi hat çeşitleri ile eserler vermiştir. Hat levhalarının tezhiplerini, zamanın meşhur müzehihi Tozkondurmaz Mustafa Ağa'ya yaptırmıştır.

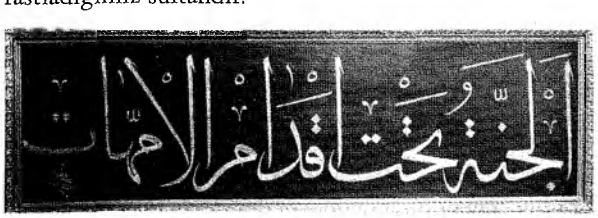
Kaynaklarda III. Ahmed'in bizzat kendi eli ile yazdığı tezhipli ve sülüs hatlı Mushafların varlığından bahsedilir. Bunlardan iki tanesinin Medine'de Ravza-i Mutahhara'ya gönderildiği bildirilmektedir.

Sultan III. Ahmed; diğer hattat padişahlardan farklı olarak; tuğra'ya merak sararak kendi adına tuğralar çekmiştir. Muhtelif ibarelerle hazırladığı on adet tuğrayı tezhipleterek bir murakkaa haline getirtmiştir. Bugün bu eser Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir (TSMK, A. 3653).

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde III. Ahmed'in toplam dört eseri bulunmaktadır. Bu araştırmada iki örnek üzerinde durulacaktır.

Birinci eser, 232x73 cm. ebadında olup, Halıcıoğlu Mihrişah Sultan Camii'nden getirilmiştir. Yeşil zemin üzerine celi sülüs hat ile "Cennet annelerin ayakları altındadır" anlamındaki hadis yazılmıştır. Sultan III. Ahmed'in imzası sol altta bulunmaktadır.

İkinci eser, 268x86 cm. ebadında olup, Ortaköy Küçük Mecidiye Camii'nden getirilmiştir. Koyu yeşil saç üzerine celi sülüs hat ile: "Hikmetin başı Allah korkusudur" ibaresi yazılmıştır. Levhanın dört köşesi, birer çiçek buketi ile süslenmiştir. İmza, sol alt köşeye yerleştirilmiştir.


Sultan III. Ahmed, celi sülüs, "Cennet annelerin ayakları altındadır."

Sultan III. Ahmed, celi sülüs, "Hikmetin başı Allah korkusudur."

II. MAHMUD

II. Mahmud, I. Abdülmecid ile Nakşidil Valide Sultan'ın oğullarıdır. 1785 yılında İstanbul'da doğan padişah, 1808 yılında tahta çıktığı zaman, 23 yaşında idi. 1839'da vefat eden II. Mahmud'un Türbesi İstanbul, Divanyolu'ndadır.

Edebiyat ve müziğe karşı merakı olan II. Mahmud'un şiirlerinin olduğu, ney ve tambur çaldığı bilinmektedir. Şiirlerini "Adlî" mahlası ile yazan padişah, tambur ve ney çalmayı amcası III. Selim'den öğrenmiştir. Günümüze 26 bestesi ulaşmıştır.

II. Mahmud, herkesin anlayabileceği tarzda yazı yazılmasını isteyen bir sanatçı olmuştur.

Kebecizâde Mehmet Vasfi ile Mustafa Rakım Efendi'den ders alan II. Mahmud, nesih, sülüs, bilhassa celi sülüs hat üzerinde çalışmıştır.

Sultan Abdülmecid, "Rahman olan Allah Kur'an-ı öğretti, insanı yarattı. O'na beyanı öğretti."

İcazetini Mehmet Vasfi Efendi'den alan II. Mahmud, hocasının ölümünden sonra, celi yazı meşkine Rakım Efendi ile devam ettiğinden, celi yazıları Rakım'ınkiler kadar güzeldir.

II. Mahmud'un yazılarının daima Rakım Efendi tarafından tashih (düzeltme) edildiği bilinmekterir. Bu yüzden, II. Mahmud'un yazılarının Rakım Efendi tarafından yazıldığı söylentisi çıkmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki karalaması, O'nun tam bir hattat gibi çalıştığının vesikası olmuştur.

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde II. Mahmud'un toplam sekiz eseri bulunmaktadır. Bu araştırmada iki eseri üzerinde durulacaktır.

Birinci eser, keçi derisi üzerine altın ile yazılmıştır. 69x46 cm. ebadındadır. Kahverengi zemin üzerine altın mürekkep ile, üst satıra: "Şefaatim ümmetimden büyük günah işleyenleredir" ibaresi yazılmıştır. İkinci satıra ise: "Şefaat ya Rasulullah" ibaresi yerleştirilmiştir. Her iki satır sülüs hat ile yazılmıştır. İmza istifi, sol tarafa yerleştirilmiştir.

Hatların etrafına hâlkâr bezeme yapılmıştır. Yazıyı çeviren çetvellerin içinde devrinin zevkini yansıtan bitkisel bezemeler yer almaktadır.

İkinci eser, 137x71 cm. ebadında olup koyu lacivert tahta zemin üzerine malakari tekniği kullanılarak, altın yaldız ile yazılmıştır.

H. 1253/M. 1837 tarihli eserde, sülüs hat kullanılarak "Besmele" yazılmıştır. İmza, solda ortada istifli olarak yerleştirilmiştir.

Sultan II. Mahmud, sülüs, "Besmele."

SULTAN ABDÜLMECİD

1823 yılında İstanbul'da doğan Sultan Abdülmecid, Sultan II. Mahmud ve Bezmiâlem Valide Sultan'ın oğludur. 1839 yılında tahta çıktığında, 16 yaşında idi. 22 yıl saltanat süren padişah 1861'de vefat etmiştir. Türbesi İstanbul'da Yavuz Sultan Selim Camii'nin haziresindedir.

Hat Sanatı dışında musiki ile ilgilenen hattat padişah, Türk ve batı müziğini himaye etmiştir. Batı müziğini öğrenen Sultanın piyano çaldığı da bilinmektedir.

Sultan Abdülmecid, Mahmud Celaleddin tarzında nesih, sülüs, celive rık'a hatları yazmıştır. Sülüs ve celi hattı Mahmud Celâleddin'in talebesi Tahir Efendi'den öğrenmiştir. Rık'a yazısını kimden öğrendiği bilinmemektedir.

Sultan Abdülmecid'in yazılarında Mahmud Celâleddin tarzında harflerin birbirini kesme-

den istiflendiği terkiplere rastlanmaktadır. Böylece yazılar müselsel bir görünüş kazanmaktadır.

Sultan Abdülmecid'in Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde toplam beş eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden ikisi üzerinde durulacaktır.

Birinci eser, 61x115 cm. ebadındadır. Kırmızı zemine, sarı yaldız mürekkep ile celi sülüs hat kullanılarak "Allah en iyi koruyandır. Ve merhametlilerin en merhametlisidir" anlamındaki ayet yazılmıştır. İmza, sol yan tarafta, istifli olarak yerleştirilmiştir.

Sultan Abdülmecid, "Allah en iyi koruyandır ve merhametlilerin en merhametlisidir."

Yazının etrafı, altın ile devrinin özelliğini yansıtan bitkisel bezeme ile çerçevelenmiştir.

İkinci eser, 36x48 cm. ebadındadır. Üstte, açık zemine sülüs hat ile: "Rahman olan Allah, Kur'an'ı öğretti" anlamındaki ayet yazılıdır. Altta, ise üç satır halinde: "Sizden en hayırlınız, Kur'an'ı öğrenen ve öğreteninizdir" anlamındaki ayet, nesih hat kullanılarak yazılmıştır.

Yazının dışında bulunan boşluklarda, çiçek buketleri ve saz yapraklarından oluşan benzemeler yer almaktadır. İmza, yaprak ve çiçek motiflerinin ortasına istifli olarak yerleştirilmiştir.

Yazının etrafı lacivert üzerine altın ile yapılmış bitkisel bir çerçeve ile çevrilmiştir. Bunun dışında ise yaprak ve rozetlerden oluşan bitkisel bir çerçeve yerleştirilmiştir. Süslemeler, altın zemin üzerine, beyaz ve mavi renkler kullanılarak boyanmıştır.

Görülüyor ki; Osmanlı sultanları ağır devlet işlerinin yanısıra, zor bir sanat olan hat sanatına ilgi duymuşlar, hattatları koruyup, takdir etmişlerdir. Bundan dolayı hat sanatı Osmanlı İmpatorluğu devrinde zirvelere çıkmıştır.

Sultanların hat sanatına ilgileri, hat sanatı konusunda eser veren araştırmacıları da teşvik etmiştir. Sultan III. Murad devrinde Mustafa Ali tarafından yazılan "Menakıb-ı Hünerverân" isimli eser, Sultana ithaf edilmiştir.

1887 yılında Habib tarafından yazılan "Hat ve Hattatan" isimli risâle, devrin sultanı II. Abdülhamid'e ithaf edilmiştir.

Yazdıkları hat örnekleri ile devlet adamlarının isterler ise hattat olabileceklerini gösteren hattat Osmanlı padişahlarını, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yılında saygı ve rahmet ile anıyorum.

KAYNAKLAR

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstabul 1971; Çiğ, Kemal, "Hattat Padişahlar", *Tarih Dünyası*, Haziran 1950, S. 5, s. 196-197.

Derman, Uğur, *Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri,* "Sultan II. Mahmud'un Hattatlığı", İst. 1990, s. 35-47

Derman, Uğur-Çetin, M. Nihat, İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı, *IRCICA*, İst. 1992, s. 212-213

İbnülemin Mahmut Kemal, *Son Hattatlar*, İst. 1955.

Özsayıner, Zübeyde Cihan, "Hattat Osmanlı Padişahı II. Sultan Mahmud", *Vakıflar*, İst. 1984, s. 63-65.

Özsayıner, Zübeyde Cihan, "Hattat Osmanlı Padişahları", *Antika,* Nisan 1985, S. 1, s. 25-29.

Özsayıner, Zübeyde Cihan, "Hattat Osmanlı Padişahları II", *Antika,* Nisan 1985, S. 1, s. 25-29.

Özsayıner, Zübeyde Cihan, "Hattat Osmanlı Padişahları II", *Antika,* Mayıs 1985, S. 2, s. 45-47.

Rado, Şevket, *Türk Hattatları*, İstanbul, tarihsiz.

Schimmel, Annemarie, *Kültür ve Sanat Dergisi,* "Türk Hat Sanatı Üzerine", Ankara, Mart 1990, S. 5, s. 6.

Subaş, Hüsrev, *Hattat Osmanlı Padişahları,* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Son Çağ Kürsüsü Mezuniyet Tezi, İst. 1997.

Şardağ, Rüştü, *Şair Sultanlar,* Ankara 1982.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin İlmiye Teşkilatı,* Ank. 1984, s. 146.

OSMANLI SULTANLARININ TUĞRALARI VE TUĞRALI BELGELER

ŞULE AKSOY
TÜRK-İSLÂM ESERLERİ MÜZESİ

1299 yılında Batı Anadolu'da Söğüt ve çevresinde kurulan Osmanlı beyliği, Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılması sonucu ortaya çıkan küçük beyliklerden birisidir. Küçük bir beylikden büyük bir imparatorluğa dönüşen ve yüzyıllar içerisinde, Anadolu'nun küçük bir kasabasından Asya, Avrupa ve Afrika kıt'alarına yayılarak bir dünya devleti kuran Osmanlıların bu başarısı, merkeziyetci, otoriter ve adil bir devlet yönetimine sahip olmaları ve bu özellikleri tüm devlet kuruluşlarına yansıtarak devlet işleyişini yürütmelerinden kaynaklanmaktadır.

Osmanlı devletinin, küçük bir beylikden büyük bir imparatorluğa dönüşümündeki en önemli mesafe taşlarından birisi Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u almasıdır. İstanbul'un alınması, Sarayburnunda devletin yönetim merkezi olan Topkapı Sarayının yapılması ile hızlanan bu gelişim süreci içinde diplomasi de belli kurallara bağlanmış ve bu kurallar Fatih Kanunnâmesi adı altında bir kitapda toplanarak imparatorluğun var olduğu süre boyunca küçük değişikliklerle uygulanagelmiştir.

Osmanlı devletinin bizlere bıraktığı, geçmişimize ışık tutan en önemli bilgi kaynakları; ferman, berat, menşûr, mülkname, temlikname, sınırname, ahitname gibi değişik adlar ile tanımlanan '*Tuğralı Belgeler*'dir. Osmanlı diplomatik ilminin kuralları ile yazılıp şekillenen tuğralı belgeler, Osmanlı devletinin son derece gelişmiş olan yönetim sistemini yansıttığı gibi, Osmanlı tarihinin diplomatik, ekonomik, dini, askeri ve pek çok sosyal yönünü de içermektedirler. Osmanlı yönetiminin kültür geleneğini de temsil eden bu belgeler, yazı türleri ile hat sanatında farklı bir üslubun oluşmasını sağlarken, bu sanatın tamamlayıcı bir ögesi olan tezhip sanatının en seçkin örneklerini de günümüze taşımışlardır.

Tuğralı belgeler, Osmanlı İmparatorluğunda devlet işlerinde birinci derecede sorumlu olan Divan-ı Hümâyun toplantılarında alınan kararların kağıt üzerine geçirilmesi ve Divan üyesi olan nişancıların tuğralarını çekmesi sonucu hazırlanmışlardır.

DİVAN-I HÜMÂYUN

Selçuklu İmparatorluğunun bir uç beyliğinden kurulmuş olan Osmanlıların devlet teşkilatlarını da Selçukluların ve Selçuklularla aynı yüzyıllarda hüküm sürmüş olan İlhanlıların etkisinde kalarak kurdukları bir gerçektir.

Anadolu Selçuklularında *Sâhib-i âzam* veya sadece *Sâhib* adını taşıyan Vezir-i Âzamın, gerektiği hallerde de Sultan'ın başkanlık ettiği *"Divan-ı Saltanat* veya *Divan-ı Âli"* adlı Büyük Divan, devlet işlerinden sorumlu en yüksek makam idi.[1] İlhanlılarda ise "*Divan-ı Kebir-i İlhani*", ya da *Divan-ı İlhani* adını taşıyan Büyük Divan, yine tüm devlet işlerinde yetkili olan kuruldu. Bu kurul da Selçuklu devletinde olduğu gibi *Sahib-i Divan-ı İlhani* veya *Sahib-i Divani Büzürg* adını taşıyan vezirin başkanlığında toplanırdı.[2]

Kaynaklardan Osmanlılarda Divan'ın, Orhan Bey (ölümü 1362) zamanından beri mevcut olduğunu öğrenmekteyiz. 14. yüzyılın sonunda Sultan Yıldırım Bayezid zamanında (1389-1402) Bursa'ya gelen Mısırlı tabib Şemseddin ibn Sagir hatıralarını tarihçi İbn Hacer-i Askalanî'ye anlatmıştır. Bu hatıraları kitabına alan Askalanî, Osmanlı başkenti olan Bursa'da Sultan Yıldırım Bayezid başkanlığında Divan toplantıları yapıldığını anlatmaktadır.[3]

Sultan Orhan'dan itibaren Fatih Sultan Mehmed'in ilk saltanat yılları da dahil olmak üzere Divan, her gün Sultanın başkanlığında toplanmaktaydı. Sabah namazından sonra başlayan toplantı, öğle yemeğinin yenmesiyle son bulurdu. Divan'ın çalışma prensipleri, toplantıya katılacak kişiler, alınan kararların kağıda geçirilerek belge haline getirilmesi ve gerekli yerlere görderilerek sonuca varılma şekilleri genellikle Fatih Sultan Mehmed devrinde yazılı bir belge haline getirildiği kanaati olan, *"Kanunnâme-i Âl-i Osman"* adlı bir kitapda yeralmaktadır. Ancak Kanunnâmenin, yazı diline ve uygulanan kurallarına göre Fatih döneminden en az bir yüzyıl veya daha sonra yazılmış olması gerektiği gözardı edilmemelidir. Kanunnâmeye göre Divan, Fatih'in ilk yılları da dahil olmak üzere her gün sultanın başkanlığında toplanmaktaydı.[4] Ancak daha sonraları Fatih Sultan Mehmed Sultanların Divan'a başkanlık etmeleri geleneğini kaldırarak bu görevi bırakmış ve Divan-ı Hümâyun müzakerelerini bir perde arkasından dinleyerek oturumlara katılmamıştır.[5]

Divan toplantılarına bizzat katılmayan sultan, Divanda görüşülecek sorun ve konuları Topkapı Saray'nın üçüncü avlusundaki *"Arz Odasında"* kabul ettiği yetkililerden dinler, kendi onayının da alınması gereken işler hakkında görüşünü bildirirdi.[6]

Divan-ı Hümâyun Topkapı Sarayında *"Kubbe Altı"* adlı binada toplanırdı. Kubbe altı, Kanuni Sultan Süleyman (1522- 1566) zamanında vezîr-i âzam olan Makbul İbrahim Paşa tarafından inşa ettirilmiştir. Üç kubbe üzerine inşa edilmiş olan Divanhanedeki kubbelerden birinin altı, Divan heyetinin toplandığı *'Toplantı Salonu'* idi ve padişahların müzakereleri dinledikleri *"Kasr-ı Adl"* veya *"Kasr-ı Sultan"* denilen kafes pencereli yer de burada bulunuyordu. Sağdaki kubbe altında Divan-ı Hümâyun hocalarıyla halife ve öğrencileri otururdu. Bu kubbeye bitişik üçüncü kubbe altı ise *"Defterhane"* adını taşımakta ve burada askeri, mali, idari ve diğer çeşitli devlet işlerine esas olan defterler ve kayıtlar sandıklar içerisinde muhafaza edilmekteydiler.

Divan, din, ulus ve toplumsal sınıf farkı gözetmeksizin kadın erkek herkese açıktı. Ülkenin herhangi bir yerinde haksızlığa uğrayan zulüm veya baskı gören veya mahalli kadıların haksız ve yanlış yargılarına uğradıklarını ileri süren, valiler veya askeri yetkililerden şikayetçi olan, vakıf mütevellilerinin haksız işlem veya davranışlarına uğrayan kişi ya da kişiler divana başvurabilirlerdi.

Vezir-i âzam başkanlığında toplanan Divan sıra ile şu üyelerden oluşmakta idi: Kubbe vezirleri, Rumeli ve Anadolu Kazaskerleri, defterdar ile tevkii veya nişancı.

Divan-ı Hümâyunda vezir-i âzam, Kasr-ı Adl denilen mekanda pencerenin altında bir sedir üzerinde oturur, sağ tarafında kıdem sırası ile kubbe vezirleri, sol tarafında önce Rumeli, sonra Anadolu kazaskeri yer alırdı. Nişancı ve Tevkii yalnız başına Vezir-i azamın sağ ilerisinde, defterdar ise sol ilerisinde otururdu.[7] Herhangi bir iş dolayısıyla İstanbul'a gelen Beylerbeyi Divan'a katılır ve en kıdemsiz vezirin alt yanında otururdu. Defterdarın arkasında, ikinci kubbe altında da çeşitli görevleri olan kalem reisleri bulunurdu.

Kuruluş yıllarındaki geleneğe bağlı olarak divan, sabah namazından sonra toplanır, görüşmelere en önemli işlerden başlardı. Öncelikle varsa elçilerin önerileri ve bunlara verilecek cevaplar ile başlayan oturumlar, eyaletlerin ihtiyaçları, diğer devletler ile olan ilişkiler, halkın şikayet ve dilekleri ile arazi davalarının görüşülmesiyle devam ederdi.

Dava görüşülürken davalı ve davacı konularını kendileri savunur, eğer Türkçe bilmiyorlarsa Divan tercümanı gerekli çevirileri yapardı. Dava görüşülürken tezkireciler yüksek sesle vezir-i âzam önündeki dilekçeleri okuyup, verilen kararları kaydederlerdi. Kazaskerler kendilerine havale edilen dava konularını dinler ve gerektiğinde kendi mahkemelerine gönderirlerdi. Nişancı tuğra çekilmesi gerekli olan ferman, berat, menşur gibi belgeler üzerine tuğra çeker, defterdarlar da Divan'da vezir-i âzamın kendilerine havale ettiği işlere ait belgelere kuyruklu imza denilen işaretlerini koyar, gereken durumlarda da mali işler hakkında bilgi verirlerdi.[8]

17. yüzyılın sonlarına kadar Divan-ı Hümâyun katiplerinin ve kalemlerinin şefi olan *"Reis-ül-Küttab'ın* görevi, Fatih Kanunnâmesine göre Divan toplantılarında vezir-i azamın önünde durarak işlem görecek evrakı okumak ve verilen hükümleri ve beratları tashih ettikden sonra resit etmek yani işlemlerini tamamlayarak tuğraları çekilmek üzere nişancıya göndermekti.[9] Ancak 18. yüzyıldan itibaren Reis-ül-Küttabların görevleri çoğaltılmış ve dışişleri ile de sorumlu kılınmışlardır. *RESİM:1*

TUĞRA

Osmanlı devlet idaresinin ve yazışmalarının yürütüldüğü kurul olan Divan-ı Hümâyun toplantılarında hazırlanan belgelerde bununan ve bu belgeleri, birer sanat eserine dönüştüren *'Tuğra'*lar, Osmanlı sultanlarının yazılı âlameti bir tür imzasıdır. Tuğra kelimesinin Farsça karşılığı *"Nişan"*, Arapça karşılığı ise *"Tevkî"* olduğundan tuğrayı belgeler üzerine çeken Divan-ı Hümâyun görevlisi *"Nişancı"* veya *"Tevkî"* adını almıştır. Osmanlı devletinin ilk dönemlerinde ferman, berat, mülkname, sınırname, vakfiye gibi yazılı belgelerin baş kısmında yeraldığını gördüğümüz tuğranın kullanım alanları zamanla yaygınlaşmış, mühürler, paralar, pullar, kitabeler ve levhalarda kullanılmıştır.

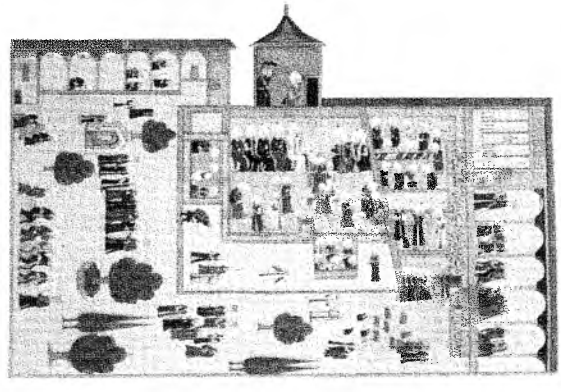
Onbirinci yüzyılda yaşayan ve Divan-ı Lügat'ütTürk adlı eserin yazarı olan Kaşgarlı Mahmud, *"Tuğrağ"* kelimesini eserinde şöyle tarif etmektedir. "Hakanın mührü, buyrultusu, Oğuzca, bunu Türkler bilmez, ben de aslını bilmiyorum".[10] Kaşgarlı Mahmud için "Türkler", kendi halkı olan Doğu Türkleri idi. Oğuzca ise Batı Türklerinin dili idi. Batı Türkçesinde kelimenin sonundaki -ğ- harfi kural olarak okunmayıp düştüğünden Osmanlıcadaki şekli 'tuğra'dır.

Konu ile ilgili yayınlarda bu güne kadar tuğranın şekli üzerinde bir çok teoriler üretilmiştir. Bunların bazılarına göre Tuğra, "tuğri" adlı efsanevi büyük bir doğan kuşundan yola çıkılarak şekillenmiştir ve Oğuzların totem işaretidir. İslam Ansiklopedisine göre ise, "tuğrağ", "tuğ" kelimesinden türemiştir ve bu, Türkçenin yapısına en uygun açıklama şeklidir.[11]

Tuğralar üzerinde ilk ciddi araştırmaları yapan Paul Wittek, "Tuğranın şekli ve okunmasındaki bütün gelişme ve farkların, "Orhan bin Osman" yazılı olan ilk Osmanlı tuğrasındaki şeklin daha sonraki sultanların isimleri dolayısıyla uğradığı bir takım değişikliklerden ibaret olduğunu" söylemektedir.[12]

Osmanlı tarihçilerinden İsmail Hakkı Uzunçarşılı ise tuğralar konusunda yazdığı makalesinde, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları'nda tuğranın şeklinin tarifi hakkında küçük kayıtlar olduğunu söylemekte ve tuğranın kavisli olup sultanın alametinin bu tuğra kavsinin altında bulunduğunu açıklamaktadır. Ayrıca bu kavisli tuğra şeklinin Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılmasından sonra ortaya çıkan küçük Anadolu beyliklerinin hepsinde kullanıldığını da belirtmektedir.[13] Yine Uzunçarşılıya göre, Büyük Selçuklulardan Eyyubiler yoluyla Memluklulara geçen tuğraların Anadolu Selçuklu ve Osmanlı tuğraları ile hemen hemen hiç bir benzerliği yoktur. Memluklularda Sultanın isminin yazılı olduğu tuğra tek bir satır üzerine düzenlenmiş olup kelimeler içindeki keşidelerin çokluğu ile dikkat çekmektedirler.

Bütün bu açıklamaların sonunda ortaya çıkan gerçek, Tuğranın Osmanlı'ya özgü olduğu ve tüm İslam dünyasında benzeri veya taklitlerinin bulunmadığıdır.



Topkapı Sarayı Kubbe altı'nda Divan-ı Hümâyun toplantısı. Sultan, Kasr-ı Adl bölümünde, yanında iki görevli ile birlikde Divan toplantılarını izlemektedir. Toplantı Salonunda sedir üzerinde oturan Vezir-i âzam'ın sağında dört vezir, solunda iki kazasker bulunmaktadır. Nişancı ise beşinci vezirin önünde görülmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1532, s. 19a.

Tuğra Metnini Oluşturan Bölümler

TUĞRANIN SERESİ

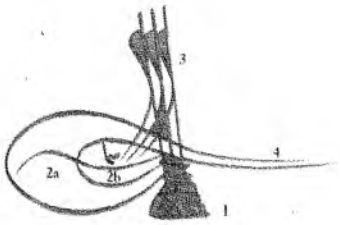
Tuğranın metin kısmı olup *kürsü* olarak da adlandırılır. Tam olarak Fatih Sultan Mehmed tuğrasında belirmeye başlıyan bu bölümde sırası ile sultanın ve babasının adı, han, şah ünvanları, bin kelimesi ve el-muzaffer deyimi bulunur. Sultanların isimlerinde geçen harfler dolayısıyla bazen geometrik bir düzenleme görünümü veren sere kısmı önceleri düz bir çizgi üzerinde iken yavaş yavaş bir kavis içerisinde yazılmaya başlanmış ve Sultan II. Mahmud'un tuğraları ile son şeklini almıştır.[14]

TUĞRANIN BEYZELERİ

Beyzeler, tuğranın sol tarafında yeralan ve tuğra metninde geçen han ve bin kelimelerinin son harfi olan 'nun' harfinin uzantılarıyla, bazen de başka bir kelimedeki 'dal' harfi uzantıları ile oluşan içiçe iki kavise verilen

isimdir. Arapça 'yumurta' anlamını taşıyan 'beyza'dan gelen bu tanım, beyzelerin yumurtaya benzemesi ile de doğrulanmaktadır.

Beyzeler, bazı tuğralarda metinde geçen harflerin uzantıları olmayıp tuğra şeklini tamamlamak amacı ile de yapılmışlardır. Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman ve Sultan III. Mustafa ile son dönem sultanlarından bazılarının tuğralarında beyzelerin harf uzantıları ile değil de tuğra şeklini tamamlamak amacı ile yapıldıklarını görmekteyiz. İç beyzenin ortasına yazılan *daima* sözcüğü, bu oval boşluğu doldurmakta, serede bulunan muzaffer kelimesinin sonunda bulunan 're' harfi de uzaltılarak beyzeyi ortadan ikiye ayırmaktadır.



Resim 1:
Tuğra çizimi, bölümlerinin adları
1- Sere
2- Beyzeler
a- Dış beyze, b- İç beyze
3- Tuğlar
4- Kollar

TUĞRANIN TUĞLARI

Tuğranın üst kısmında yer alan ve metinde geçen'elif' harflerinin yukarıya doğru uzatılması ile oluşan tuğlar, Emir Sultan'ın tuğrası dışındaki tüm tuğralarda üçer tanedir. Ancak, beyzelerde olduğu gibi bazen bunlar da tuğra şeklini tamamlamak amacı ile yapıldıkları gibi elif harfi dışında 'lam' veya 'zı' harflerinin uzantıları da olabilmektedirler. Bazı erken dönem tuğralarında görülen ve tuğlar arasında bulunan küçük oval şekillere ise '*vasla*' adı verilmektedir.[15] Erken dönem tuğralarında görülen ve kavisli birer geri dönüşle tuğları kesen kısımlar ise *zülfe* adını almakta olup tuğrayı tamamlayan dekoratif birer eleman olarak kullanılmışlardır.

TUĞRANIN KOLLARI

Diğer bir adı da hançer olan kollar, beyzelerin devamı olup muzaffer kelimesinin üstünden birbirine paralel olarak tuğranın sağına doğru uzanmaktadırlar.

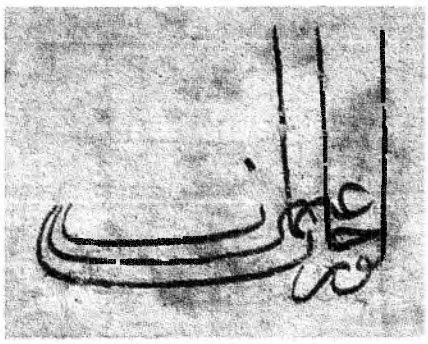
Tuğralarda bulunan ancak tuğra şeklini direkt olarak ilgilendirmeyen bir diğer eleman ise '*mahlas*'lardır. İlk kez Sultan II. Mahmud'un (1808-1839) tuğralarında görülmeye başlanan mahlaslar kelime anlamından da anlaşılacağı üzere tuğranın ait olduğu kişinin ünvan veya lakâbıdır. Sultan II. Mahmud; '*Adlî*', Sultan II. Abdülhamid; '*el-Gazi*' ve Sultan V. Mehmed; '*Reşad*' mahlaslarını tüm tuğralı belgelerinde kullanmışlardır. (Resim: 2-12)

Bilinen ilk Osmanlı tuğrası, Orhan Gazi'ye ait olup Rebiyülevvel 724 (Mart 1324) tarihli bir vakfiye üzerindedir. Sultan Orhan Gazi tuğrasını taşıyan vakfiye bugün İstanbul Belediye Kütüphanesinde bulunmaktadır.[16] Yine Sultan Orhan'a ait tuğraya sahip olan bir diğer vakfiye ise Topkapı Sarayı Müzesindedir.[17]

Çok yalın bir şekilde yazılmış, yazı ile ilgili hiç bir fazlalığa ve süslemeye yer verilmemiş olan bu ilk Osmanlı tuğrasını aşağıdan yukarıya doğru okuduğumuzda sırasıyla "Orhan bin Osman" (Osman'ın oğlu Orhan) sözcüklerini görmekteyiz. Tuğradaki isimler içinde geçen üç "elif" harfi tuğranın sağından yukarıya doğru uzatılmış, üç "nun" harfi ise sol tarafta içiçe yerleştirilmiştir. Bunların üzerinde görülen tek nokta, her nun harfi için kullanılmış olup "se" harfi için olması gereken üç nokta ise kullanılmamıştır. (Resim: 3)

Klasik görünümünün gerçekleşmesi ve tuğralarda kullanılması gereken kelimelerin ilave edilmesi için aradan uzun yılların geçtiğini göreceğimiz tuğranın ana şeması, ilk kez Sultan Orhan tuğrasında, belki isimlerde geçen harfler dolayısıyla belki de tuğrayı çeken kişinin sanatsal gücünü kanıtlamak gayreti ile oluşmuştur.

Sultan Orhan tuğrası ile başlıyan ve gelişip olgunlaşan, Hattat Mustafa Rakım'ın Sultan II. Mahmud'un tuğrasında gerçekleştirdiği matematiksel bir düzenlemeyle en mükemmel şekline ulaşan



Resim 2, 3:
İlk Osmanlı tuğrası olan Sultan Orhan'ın tuğrasını taşıyan vakfiye
Rebiyülevvel ortaları 724 (8-14) tarihli
Belediye Kütüphanesi no:10

tuğra metinlerinde çeşitli dönemlerde görülen değişimler şu sıra ile gerçekleşmiştir;

1- Sultan I. Bayezid tuğrasında '*Han*' kelimesi ilk kez kullanılmış ve tuğra metni 'Bayezid bin Murad Han' olarak değişmiştir.

2- Sultan II. Murad tuğrasında '*muzaffer*' kelimesi ilk defa kullanılmaya başlanmıştır. 'Murad bin Mehmed Han muzaffer'.

3- Fatih Sultan Mehmed tuğrasında '*daima*' kelimesi muzafferden sonra yazılmaya başlanmıştır. 'Mehmed bin Murad han muzaffer daima'.

4- Sultan I. Selim'den itibaren muzaffer kelimesi Arapça '*el*' tanım edadını almıştır. Ayrıca sultanın isminin Selimşah olması nedeniyle tuğra metnine giren '*Şah*' kelimesi, Sultan III. Mehmed'e kadar ünvan olarak kullanılmıştır. 'Selimşah bin Bayezid Han el-muzaffer daima'.

5- Sultan III. Mehmed'in saltanatı süresince tuğra metninden çıkarılan '*şah*' ünvanı, Sultan I. Ahmed'in tuğrasında tekrar kullanılmıştır. Şah Ahmed bin Mehmed Han el-muzaffer daima'.

6- Sultan I. Mahmud tuğrasında ise evvelce baba ismine bağlı olarak yazılan '*han*' ünvanı padişah ismine bağlı olarak yazılmaya başlanmış ve 'şah' ünvanı tuğradan çıkarılmıştır. 'Mahmud Han bin Mustafa el-muzaffer daima'.

7- Sultan III. Mustafa 16 yıl 3 ay süren saltanatı süresince iki ayrı tip tuğra kullanmıştır. Saltananın ilk beş yılı içinde kullandığı tuğralarda 'han' ünvanını kullanmış, daha sonra ise bu ünvan yerine 'Şah' ünvanı konmuştur. 'Mustafa Han bin Ahmed el-muzaffer daima' ve 'Şah Mustafa bin Ahmed el-muzaffer daima'.

8- Sultan I. Abdülhamid'den itibaren ise daha önce tuğra metninden çıkarılan 'şah' ünvanı yerine 'han' ünvanı alınmış ve son Osmanlı padişahı VI. Mehmed'e (Sultan Vahdeddin) kadar mahlaslar dışında hiç bir değişiklik yapılmadan süregelmiştir. 'Abdülhamid Han bin Ahmed el-muzafer daima'.[18]

Tuğralar, Osmanlı padişahlarının tahta geçdiği gün nişancılar tarafından ana şemaya sadık kalınarak hazırlanan ve sultana sunulan değişik tuğra modellerinin içinden seçilir ve bu tuğra şekli tüm belgelerde kullanılmaya başlanırdı. Ancak, imparatorluğun ilk dönemlerinde çeşitli sancak ve vilayetlerde valilik ile görevlendirilmiş olan şehzadelerin görevleri sırasında tuğra çektirdikleri ve kullandıkları da bilinmektedir.

Buyruklardaki tuğralar, Divan-ı Hümâyun üyesi olan *nişancı* tarafından veya onun talimatı üzerine yardımcıları tarafından çekilmektedir.

Devlet kanunlarını iyi bilen, şer'i, hukuki kanunları telif eden, Divan toplantılarında bu konular hakkında fikirlerinden istifade edilebilen kişilerden seçilen nişancı, yabancı hükümdarlara yazılacak mektuplar ile vezirlerin berat ve menşurlarını yazmak veya müsveddelerini hazırlamakla da görevli idi.[19] Nişancılar 16. yüzyıl başlarına kadar ilmiye sınıfına mehsup olup yazı dili, üslubu yeterli olanlar arasından seçilirdi ki bunların '*Dâhil müderrisleri*' ile '*Sahn-ı semân*' müderrislerinden olması Fatih kanunnamesine göre gerekli idi.[20] Ancak, 16. yüzyıldan itibaren Divan kaleminden yetişmiş kişiler ve Reis-ül-Küttablar arasından bu görevi yapabilecek olanlar varsa, onlar da nişancı olabilmişlerdir. Nişancı tayininde bu görev kişilere bir berat ile birlikde tevcih edilmez, padişahın sözlü iradesi ile olurdu. Çünki bu kişiler tuğra çekmekle görevli olduklarından dolayı, özellikle itimada layık kişiler olmalıydılar. Nişancılar yalnız kendi dairelerinde değil gerektiği hallerde Divan-ı Hümâyun'da da tuğra çekerlerdi. Kaynaklarda, 18. yüzyıl sonlarına doğru nişancı ve onun yardımcısı olarak '*Tuğrakeş*' ünvanlı görevlilerin olduğu görülmektedir. Tuğrakeş ünvanlı bu yeni görevin ihdas edilmiş olmasının sebebi, padişah cüluslarında kanunnameye göre tüm beratların yenilenmesi gerektiğinden nişancıya ihtiyaç duyulmuş olmasındandır.[21]

1599 yılına kadar padişahların yanında bulunup rikâb-ı Hümâyundan (padişahın yanından) ayrılmayan nişancıların, bu tarihden itibaren Nişancı Okçuzâde Mehmed şah Efendi'nin sadrazam ile beraber sefere gönderilmesi dolayısıyla, vezir-i âzam ve serdar-ı ekrem ile beraber sefere gitmeleri kanunlaştırılmıştır.[22] Padişah, sefer veya başka bir sebepden dolayı İstanbul'da bulunmadığı zaman İstanbul muhafızı olarak kalan kişiye tuğralı boş kağıtlar bırakır ve bunlar gerektiği hallerde kullanılırdı. Serhatlarda bulunan vezirlere gerektiği hallerde tuğra çekme yetkisi verilmişken bu yetki 1643 senesinde Kemankeş Mustafa Paşa'nın vezareti sırasında kaldırılmıştır.[23]

Divan-ı Hümâyunda yetişen pek çok değerli nişancı arasında 16. yüzyıl başlarında yaşayan "*Tâcizade Cafer Çelebi*'nin yazdığı fermanların tertip ve terkiplerinde, imla ve inşalarındaki usul ve kaideler uzun süre değiştirilmeden kullanılmıştır. Yine 16. yüzyılda yaşayan Koca Nişancı lakabıyla tanınan '*Celalzâde Mustafa Paşa*' ile ondan sonra gelen '*Küçük Nişancı Ramazanzâde*' ve '*Okcuzâde*' yapıtları ile Osmanlı sanatına adını yazdırmış önemli nişancılardır.[24]

Tuğra Süslemesi

Padişah isimlerinin yazılmasının bir sanat haline dönüştürüldüğü tuğralardaki olağanüstü hat istifi, Osmanlı sanatının kültür geleneğini yansıtan tezhipleri ile bir kez daha güzelleşmişlerdir.

Kuruluş yıllarında çekilen tuğralardaki amaç, aidiyeti belirtmek, devletin varlığını ve sultan buyruğu olduğunu vurgulayarak gücü göstermek olduğundan herhangi bir süslemeye rastlanmaz. Siyah mürekkeple çekilen ilk Osmanlı tuğralarındaki hareket saflığı ve ahengin yaratmış olduğu yalın ve çarpıcı görünüm, bu dönem tuğralarına bir güç sembolü görümünü kazandırmaktadır.

Zaman içinde gelişen ve büyüyen Osmanlı Devletinde doğal olarak sanat da yeni arayışlar içine girecek ve Osmanlıya özgü nitelikler kazanacaktır. İstanbul'un alınmasından sonra saray bünyesinde çalışan ve korunan sanatçılar ile şekillenen Osmanlı sanatı, saray atölyelerinden yönetilmiştir. Tuğralardaki süsleme ile ilgili ilk değişimlerin de İstanbul'un alınmasından sonra Fatih Sultan Mehmed tuğralarında görülmeye başlandığını saptıyoruz. Fatih sultan Mehmed'e kadar siyah mürekkeple çekilerek sade bir güzelliği yansıtan tuğralarda, artık altın yaldız kullanılmaya başlanmıştır. Tuğrayı oluşturan tüm harfleri siyah mürekkeple konturlıyarak altını daha belirginleştirmek ve ön plana çıkarmak bu dönem tuğralarında sıkça rastnanan bir özellik olmuştur. Yine bu dönem tuğralarında isimlerin yazıldığı sere bölümündeki harf boşluklarının kobalt mavisi ile doldurulduğunu da görmekteyiz.

Tuğraların tezhip ile süslenip zenginleştirilmesi Sultan II. Bayezid'dan (1481-1512) itibaren gelenek haline gelmiş ve gelişerek devam etmiştir. 16. yüzyıl tuğra süslemesinde doruk noktasına ulaşılan bir dönemdir. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-1575) ve III. Murad (1575-1595) tuğralarında bu yüzyılın tüm sanat dallarına yansıyan muhteşemliğini görmekteyiz. Saray nakkaşhanesinin ustaları, cami ve türbelerin içlerini süsleyen çinilerle, kumaş ve kitap süslemelerinde kullanılan tüm süsleme motifleri ile tuğraları da süslemişlerdir. Çiçek açmış bahar dalları, natüralist, karanfil ve sümbüller, çin bulutları, tezhip sanatının vazgeçilmez motifleri olan rumiler, şekayık ve hatayiler, bunlarla zenginleştirilmiş kıvrım dallar, tuğra süslemelerinde kullanılmıştır. (*Resim:4 ve 5)*

Bu yüzyılda hazırlanmış olan tuğralı belgeler, yazı ve tuğra kompozisyonlarındaki mükemmellikleri, saray sanatçıları tarafından belirlenen motiflerle yapılan tezhipleri ile gerek sanat ve gerekse diplomasi açısından Osmanlının, bir dünya devleti olduğunu belgelemektedirler. (*Resim:6 ve7)*

16. yüzyılın sonlarında Sultan III. Mehmed (1595-1603) döneminde tuğra süslemesinde yeni bir şekil denenmiştir. Daha önce sadece tuğranın sınırları içinde kalan süsleme yerine, tuğranın iki yanından başlayarak yukarıya doğru bir üçgen oluşturan alanda tezhiplemeye, tuğraya daha görkemli bir görünüm kazandırılmaya başlanmıştır. (*Resim: 8)*

17. yüzyılda Osmanlının tüm kuruluşlarına yansıyan durgunluk sanata da yansımıştır. Tuğra süslemelerinde eski geleneğin devam etmesi yanında gerek motiflerde, gerek tuğra kompozisyonunda bir yozlaşmanın yaşanmaya başladığını görmekteyiz. Ancak bu gerilemenin yanısıra tuğların üzerinde, servi motiflerinin bir yenilik olarak sık sık kullanılması bu döneme değişik bir tat kazandırmıştır.

18. yüzyıl Osmanlının, Batıyla bütünleşmenin yollarını aradığı, yeni zevkler ve buluşların yaşanmaya başlandığı bir dönemdir. Batı sanatının tanınmaya başlanması sanatçıları yeni arayışlar içine sokmuştur. Bu dönemde Türk Barok-Rokokosu adı ile tanınan, batı etkisi ile oluşmuş sanat ekolünün tüm süsleme elemanları tuğra süslemelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Çok renkli ve natüralist olarak yapılan lale, şekayık, gül ve süsen çiçeklerinden oluşan buketler, çelenkler, fiyonklar, sütunler, istiridye kabukları tuğra süslemelerinde karşımıza çıkmaktadırlar. Yeşil ve sarı altın yaldızla yapılan halkâr

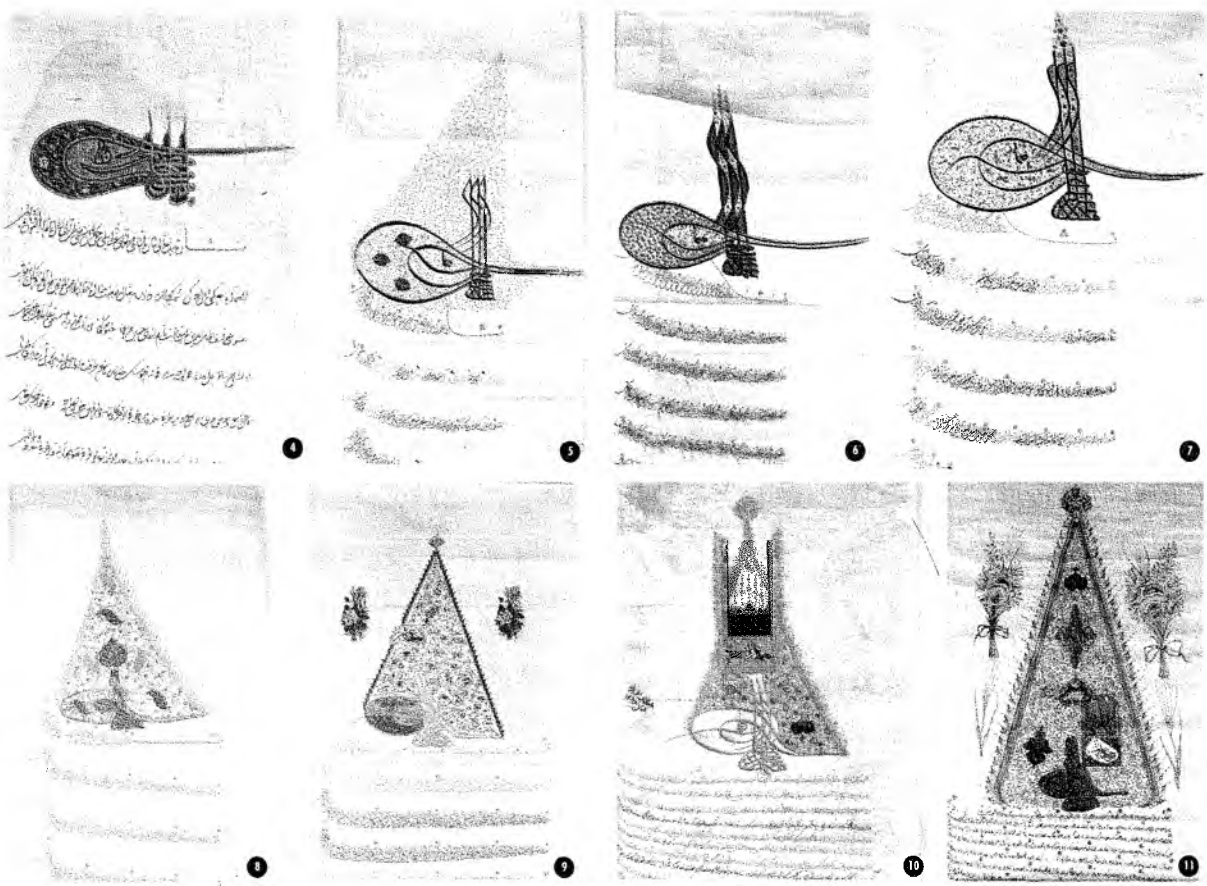
süsleme ise bu dönem tuğralarının vazgeçilmezi olmuştur. (*Resim: 9 ve 10*)

Osmanlı sanatında 19. yüzyıl, Türk motiflerinin kullanıldığı geleneksel tezhip sanatının, batı etkili sanat anlayışıyla özümlenmesi sonucu olarak ortaya çıkan yeni bir üslubun yer aldığı dönemdir. Hattat Mustafa Rakım'ın Sultan II. Mahmud tuğrasında yaptığı düzenleme ile son şeklini almış olan bu dönem tuğralarının, bazen abartılı bir süslemeyle tezhiplendiğini, bazen de sadece yaldız kullanılarak süslemesiz, sade olarak bırakıldığını görmekteyiz. (*Resim:11*)

Bir dünya devleti olan Osmanlı İmparatorluğunun devlet işleyişini, diplomasisini ve pek çok sosyal yönünü yansıtan tuğralı belgelerin en çarpıcı özelliği olan tuğralar bugün bize, 700 yıllık bir imparatorluğun, geçirdiği tüm dönemleri, iniş ve çıkışları, ekonomik ve kültürel açıdan yaşadığı farklılıkları da anlatmaktadır.

Tuğralı Belgelerde Kullanılan Yazı Türleri

Osmanlı devletinin resmi yazısı '*Divani yazı*'dır. Bu ismi, Divan-ı Hümâyunda tutulan kayıtlarda kullanılması dolayısıyla almıştır. Divanda alınan kararlar, fer-

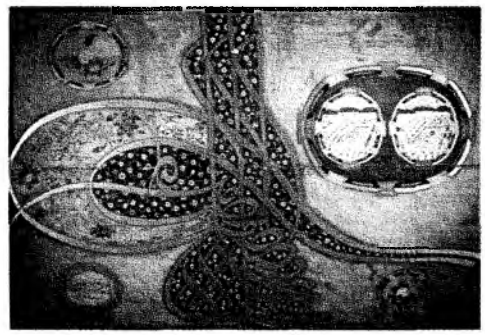


Resim 4:
Tezhipli ilk tuğra örneklerinden Sultan II. Bayezid tuğralı mülkname, Edirne, 1 Sefer 890 (17 Şubat 1485) tarihli, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, E.5527/2
Resim 5:
Kanuni Sultan Süleyman tuğralı berat, 1523-1536 arası
16. yüzyıl tüm sanat ürünlerinde görülen "Haliç işi" süslemenin tuğra süslemesindeki uygulaması. Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2238
Resim 6:
16. yüzyıl Kara Memi tezhip ekolünün ürünleri olan karanfillerle tezhiplenmiş Sultan II. Selim tuğralı sınırname, İstanbul 23 Recep 976 (12 Ocak 1569) tarihli, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 4125
Resim 7:
Divani, hat ve altın yaldız, siyah mürekkep ile yazılmış Sultan III. Murad tuğralı mülkname, İstanbul, Rebiyülevvel ortaları 983 (20-29 Haziran 1575) tarihli, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 4126
Resim 8:
Siyah ve altın yaldız kullanılarak celi divani hat ile yazılmış Sultan IV. Mehmed tuğralı mülkname
Edirne, Rebiyülahir ortaları 1081 (28 Ağustos-6 Eylül 1670) tarihli Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2259
Resim 9:
Avrupa sanatı etkisi ile tezhiplenmiş, Sultan I. Mahmud'un "mucibince amel oluna' hatt-ı hümayununu taşıyan, Sultan I. Mahmud tuğralı mülkname, İstanbul, Şaban başları 1158 (29 Ağustos-7 Eylül 1745) tarihli, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2234
Resim 10:
Divani kırması hat, altın yaldız, siyah, kırmızı mürekkeple ile yazılmış Sultan III. Osman tuğralı ferman, İstanbul 19 Recep 1169 (19 Nisan 1756) tarihli, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2240
Resim 11:
Divani kırması hat ile yazılmış, 'mucibince amel oluna' hatt-ı hümayunlu, Sultan II. Mahmud tuğralı ferman. İstanbul Cemaziyelahir 1224 (19 Temmuz 1809) tarihli, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2294

man, berat menşur ve benzeri tüm tuğralı belgeler bu hat çeşidi ile yazılmışlardır.

Türkler divani yazıyı, Selçuklular döneminden itibaren kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu dönemde kullanılan divani yazı, bugün tuğralı belgelerde gördüğümüz yazının daha basit ve gelişmemiş bir şeklidir. Fatih'in İstanbul'u almasından sonra, Divani yazı da diğer yazılar gibi önem kazanmış ve geliştirilmiştir. Bu nedenledir ki ilk Osmanlı tuğralı belgelerinde nesih ve şikeste talik hat ile zülfü aruz ismini taşıyan yazı türü benzeri yazılar kullanılmıştır. (Bkz.: Resim 3, 4, 5)

Menakıb-Hünerveran adlı eserin yazarı Mustafa Âli, kitabında, "Divani yazının Fatih devri ileri gelenlerinden Tacüddin tarafından, o güne kadar kullanılmış olan divani yazıda yapılan bazı değişiklik ve düzenlemeler ile kullanılmaya başlandığını" yazmaktadır.[25] Tâcüddin'den sonra oğlu Tâczade Mehmed Çelebi, Sultan I. Selim zamanında divan katibliği yapmış ve babasının kurallarını koyarak şekillendirdiği divani yazı türünün güzel örneklerini vermiştir. Ancak tüm kaynakların birleştiği görüş, divani yazının gelişip mükemmelleşmesindeki en önemli isimlerden birisinin Kanuni Sultan Süleyman devrinde yaşayan, Matrakcı Nasuh olduğudur.



Sultan III. Osman tuğrası.
İstanbul, 1170 (1756-57) tarihli
Süleyman Paşa imzalıdır.
Bu tarz büyük tuğraların, genellikle divan toplantılarına katılmayan Sultan'ı temsilen kubbe altına asıldıkları düşünülmektedir.
Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2737

Divani yazıda harflerdeki yuvarlak kısımlar azaltılmış, düz gibi olan kısımlar bırakılmış, ancak dönüşler ve kavislerde çabuk kırılma ve bükülme ile yuvarlamalara yer verilmiş, böylece yazıda sürat kazanılmaya çalışılmıştır. Bazen de kalemin akış hızını göstermek için geniş kavisler yapılmıştır. Bu yazı türünün en önemli özelliği, harf aralarında boşluk bırakılmaması, hece ve kelimelerin bir öncekinin üstünden başlanarak bir satır yazının iki kanal üzerine yazılmış gibi görünmesidir. Yazıların bu derece sıkışık ve birbiri üzerinden başlıyarak yazılmasındaki esas amaç, daha sonra araya metnin anlamını değiştirecek herhangi bir kelime veya harf ilavesini önlemektir.

Sultan II. Mahmud tuğrası
1808-1839 arası.
Duvara asılmak üzere ahşap üzerine edirnekâri işçiliği ile yapılmıştır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2863

Divani yazının özelliklerinden bir diğeri de satır sonlarında kendini göstermektedir. Satır sonuna gelindiğinde bazı harf ve heceler biraz sıkıştırılarak üst üste yazılmış, böylece satır sonlarında bir üst satıra yaklaşacak hatta değecek şekilde yukarıya doğru bir yükselme meydana gelmiştir. Bu tarz yazım, hem kağıt tasarrufunu sağlamış hem de yazıya ve belgeye ayrı bir güzellik sağlamıştır.[26]

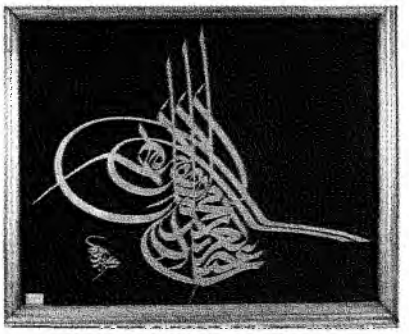
Divani yazı, tüm yazı türlerinde olduğu gibi iki ayrı ölçüde yazılmıştır. Normal divaniden büyük olan *Celi Divani* yazı, 16. yüzyılda kulanılmaya başlanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren gelişip güzelleşen celi divani yazı, en güzel örneklerini 19. yüzyılda vermiştir. Bu yüzyılda tuğralı belgelerin yazısı, bazen zerefşanlı bir bant üzerine yazılmış, bazen satırların yazılmasına esas olan kalıpla yazılar kapanarak etrafları zerefşanlanmıştır. Bütün bu süslemeler de divani yazıyı bir belge yazısı olma hüviyetinden çıkararak, okunması gerçekden çok güç, bir sanat yazısına dönüştürmüştür. (Bkz.: Resim 8, 9)

Divani yazının bir başka şekli olan *Divani kırması,* ise arşiv belgelerinde kullanılan yazı türüdür. Ancak, 17. yüzyılın sonlarından itibaren yazılan tüm fermanların divani kırması hat ile yazılması bir gelenek olmuştur. (Bkz.: Resim 10, 11)

Osmanlı diplomatiğinde, 16. yüzyıldan itibaren berat, menşur, mülkname, sınarname, temlikname gibi herhangi bir şahsa görev veya mülkiyet verilmesini içeren belgelerde celi divani hat kullanılmıştır. Fermanlar ise divani kırması veya ince divani hat olarak adlandırılan hat türleri ile yazılmışlardır.

Tuğralı belgelerde metinler, özellikle de fermanların metinleri, siyah mürekkep ile yazılmışlardır. Fermanlarda siyah mürekkebin kullanılmasındaki amaç, Sultanın emri olan metne, devlet ciddiyetini kazandırmak olmalıdır.

Ancak, özellikle berat türü tuğralı belgelerde gerek konuları, gerekse gönderildiği kişinin mevkii ve şahsiyeti dolayısıyla siyah mürekkeple birlikte altın yaldızın bol bol kullanıldığını görmekteyiz. Bazen tüm berat metni altın yaldız ile yazılırken, özellikle 16. yüzyılda altın yaldız ve siyah mürekkebin dönüşümlü olarak kullanıldığını, altın yaldızla yazılan bölümlerdeki tüm harflerin siyahla tahrirlenerek, altının ön plana çıkarıldığını, tuğrada kullanılan kobalt mavisi ile bazı harf noktalarının iri üçer benek halinde satır aralarına yapılarak yazının, tuğra tezhibi ile bütünlüğünün sağlandığını görmekteyiz. Bazı beratlarda ise, siyahın yanında yeşil ve kırmızı renkli mürekkeblerin kullanılarak, yazının bayram sevincini yaşayan çocukların çoşkusunu anımsatan bir renk cümbüşüne dönüştüğünü de görmekteyiz. (Bkz.: Resim 10)



Sultan Abdülaziz'in zer-endûd tuğrası 1861-1876 arası. Tuğrakeş Abdülfettah Efendi tarafından çekilmiştir. Türk ve İslam Eserleri Müzesi 3137

OSMANLI DİPLOMATİĞİNDE TUĞRALI BELGELERİN SINIFLANDIRILMASI

Tuğralı belgeler konularına ve yazılış biçimlerine göre değişik adlar almışlardır. Ancak halk arasında, gündelik yaşamda tüm tuğralı belgeler ferman olarak tanınagelmiştir. Bu yanılgı, konuları değişik de olsa tuğralı belgelerin görünümlerinin benzer olmasından kaynaklanmaktadır.

Osmanlı diplomatiğinde belgeler iki ana sınıfda değerlendirilir.

a- Laik karakterdeki belgeler: Bunlar devlet idaresinin dünya işleri ile ilgili konuların çeşitli alanlarına ait belgelerdir. Bu belgeler, Divan-ı Hümâyundan padişah adına çıkarılmış olup ferman, berat, mülkname gibi adlar alan emir ve hükümlerdir.

b- Dini karakterdeki belgeler ki bunlar Osmanlı toplumunun dini hayatına ilişkin kadılık sicilleri, vakfiyeler, fetvalar ve benzerleridir.[27]

Konumuzu laik karakterdeki belgeler oluşturmaktadır ki bunlar;

FERMAN

Ferman, Topkapı Sarayındaki Divan-ı Hümâyun veya 17. yüzyıldan itibaren de Paşakapısı'ndaki divanlarda alınan kararlara uygun olarak yazılan ve üzerinde tuğra bulunan emirlere verilen isimdir.[28] Ferman kelimesi genellikle tek başına değil, padişaha ait olduğunu ifade eden, '*Ferman-ı âlişan*', '*Ferman-ı hümayun*' gibi terkipler halinde kullanılmıştır.

Ferman kelimesi Farsça kökenli olup, Farsça sözlüklerde: 'fermudan' mastarından alındığı, emir irade, buyruk anlamına geldiği yazılıdır. Ferman kelimesi İslamiyeti kabul etmelerinden sonra İlhanlılar tarafından da kullanılmış ve Osmanlılara geçmiştir.[29] Aynı sözcük, Timuriler, Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletleri ile Altınordu ve Kırım Hanlıklarında da kullanılmıştır. Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları'nda ise ferman yerine '*tevki*' kelimesinin kullanıldığını görmekteyiz.[30]

Tuğralı bir belgenin Ferman olabilmesi için bazı şartlarla kaleme alınması gerekmektedir. Osmanlı diplomasisine ışık tutan ve bilgiler içeren Münşaat mecmualarından öğrendiğimiz üzere bu şartlar sırası ile;

1- Davet: Osmanlı diplomatiğinde davet, sadece fermanlarda değil diğer tüm belgelerin başında da yer alır. Davet kısmı fermanlarda son derece basit olup sadece "hüve" veya "hû" şeklinde Allahın adının zikredilmesidir. Berat ve diğer tuğralı belgelerde ise davet kısmı, bir ya da iki dua kelimesinden oluştuğu gibi bazen uzun, hatta satırlarca uzayan bir dua formülü şeklinde de olurdu. Davet kıs-

Tuğra şeklinde istif edilmiş yazı levhası 19.yüzyıl Hattatı: Molla Celal 'Ya Hazret-i Mevlana Kuddise serrehu' yazısı tuğra şeklinde istif edilmiştir. Türk ve İslam Eserleri Müzesi 2692

mından maksat, Allahın adları ve sıfatlarının zikredilerek onun yardımının istenmesi idi.

2- *Tuğra:* Fermanlarda, belgenin padişah emri olduğunu tasdik etmek amacıyla mutlaka bulunmaktadır.

3- *Elkab:* Fermanın gönderildiği kimsenin rütbe, derece ve sıfatlarının, bulunduğu mevki ve bu mevkinin önemine göre dualar ve övücü sözlerin sıra ile yazılması, fermanlarda elkab bölümünü oluşturmuştur. Osmanlı diplomatiğinde, elkab denilen resmi hitap formüllerinin daha imparatorluğun ilk kuruluş yıllarında tesbit ve tatbik edildiği bilinmektedir ve bunlar Kanunnâme'de detaylı olarak anlatılmaktadır.

4- Konuya giriş cümlesinin kullanılması ki bu cümle genellikle 'tevkî-i ref'î-i hümayun vasıl olacak mûlum ola ki' dir.

Resim 12:
Altın ve siyah mürekkep kullanılarak divani kırması hat ile yazılmış, Sultan II. Abdülhamid'in mahlası 'Adli' ve konusu dolayısıyla bir mevlevi sikkesi ile süslenmiş, Sultan II.Abdülhamid tuğralı tayin beratı beratı. İstanbul 21 Zilkade 1305 (30 Temmuz 1888) tarihli
Divan Edebiyatı Müzesi 196.

5- Fermanın çıkarılma sebebi.

6- Padişahın, amaç ve isteğinin yapılmasını emrettiğinin ifadesi.

7- 'Buyurdum ki' ile başlayan, yapılması gereken işin açıklanması.

8- Sözkonusu olan iş veya görevin yerine getirilmesi konusunda ısrar ve ihtarlar.

9- Metnin son satırına fermanın veriliş tarihinin Arapça, gün, ay ve sene olarak yazılması.

10- Belgenin sol alt köşesine, metinden ayrı olarak fermanın verildiği şehrin adının yazılması ile fermanın yazılması tamamlanırdı.[31] (Bkz.: Resim 10, 11)

Bazı fermanlarda tuğranın sağ veya soluna, bazen de tuğlar üzerine, padişah kendi el yazısı ile metinde yazılan emri vurgulayan cümleciklerden oluşan yazı yazmıştır. Padişahın kendi el yazısına sahip bu fermanlara 'Hatt-ı Hümayunlu Ferman' adı verilmektedir. Hatt-ı Hümayun, yapılması emrolunan işin önemine binaen, işi teşvik ve fermanın gönderildiği şahsı onurlandırmak üzere veya padişahın olay ile ilgisi dolayısıyla ihtarı gerekli bir valiye veya seraskere hitaben hazırlanan fermanlarda sıkca görülmektedir. Hattı-ı Hümayunlar 'mucibince amel oluna' gibi kısa bir cümle olduğu gibi "cevh-i meşruh üzere amel oluna, vüzera, kazasker imza vursunlar' şeklinde uzun da olabilirdi.[32] (Bkz.: Resim 11)

BERAT

Berat kelimesinin aslı Arapçadır ve yazılı kağıt anlamını taşımaktadır. Bir diğer ismi '*nişan*' olan beratlara, ilk kuruluş yıllarında biti veya misal de denilmiştir.Osmanlı devlet teşkilatında bazı vazife ve memuriyetlere tayin dilenlere vazifelerini icra selahiyetini tevdi etmek üzere padişahın tuğrası ile verilen mezuniyet veya tayin emirleri ve mülkiyet konuları hakkında kullanılan tabirdir.[33]

Beratlar içerdikleri konulara göre, muafiyet, mukataa, imtiyaz, beylerbeylik, imamet, hitabet, feraşet, mülkiyet veya serdarlık beratı gibi isimler almışlardır. *Resim:12*

Fermanlarla aynı tertip sırasıyla yazılan beratlarda çok süslü ve uzun dualardan oluşan davet ve tuğradan sonra metin kısmı gelmektedir. Berat metinlerini fermanlardan ayıran en büyük farklılık, hemen tuğranın altına yazılan ve ilk giriş cümlesi olan 'Nişân-ı şerîf-i âlişan-ı sâmi mekân-ı sultâni ve tuğra-i garra-yı cihân sitân-ı hakâni hükmü oldur ki' ibaresidir. Ancak bu giriş sözcüğü beratın verileceği kişinin ünvan ve mevkiine göre daha çok uzatılarak ve abartılı kelimelerle süslenerek de yazılabilirdi. Bundan sonra sırası ile beratın verildiği kişinin elkabı, verilen hizmetin adı, yeri, maaş veya varidatı, verilen şahsın adı, hizmeti ve ne için verildiği geniş şekilde açıklanırdı. Metnin bitiminde de yine Arapça olarak yazılan tarih yer almaktadır.

Beratlarda konu bir köy veya arazinin bir veya bir kaç şahsa verilmesi olursa bunlara '*Mülk beratı*' veya '*Mülknâme-i Hümâyun*' dendiği gibi '*Temliknâme*' adı da verilmekteydi.

Mülknamelerde, beratlarda kullanılması gelenek olan, 'Nişân-ı şerîf-i âlişan-ı sâmi mekân-ı .....' cümlesinden sonra mülk verilen kişinin elkabı, adı, mülkün sancağı, kazası, köyü, gelir miktarı, ne surette verildiği, yeniden mi, mirasçısızlıkdan mı, yoksa kötü veya kanunla-

ra aykırı kullanımdan dolayı birinin üzerinden alınarak mı, bunlar sırası ile yazılırlardı. (Bkz.: Resim 5)

Bir diğer berat cinsi olan '*Sınırname*' ler malikane olarak verilen bir arazinin sınırlarını belirtir ve bunlar genellikle mülknamelerle aynı belge içinde yeralırdı.

Osmanlı devletinin bizlere bıraktığı, geçmişimize ışık tutan en önemli bilgi kaynakları olan Tuğralı belgeler, bilgi yönleri ile tarihçilere yol gösterirken, tuğraları, tezhipleri ve hatları ile sanatseverlerin gönüllerinde taht kurmuşlar, müze ve sanat galerilerinin en seçkin köşelerini süslemişlerdir.

Sonuç olarak, Osmanlı sultanlarının alâmeti, bir tür imzası olan tuğralar ve tuğralarla anlam kazanan belgeler Osmanlıya özgüdür. Tüm İslam ve Batı dünyasında benzerleri yoktur.

---

1 Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devlet Teşkilatına Methal* (Bundan sonra Methal olarak geçecektir), (İstanbul 1941) s. 95.

2 *Methal,* s. 223.

3 Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı.* (bundan sonra Merkez olarak geçecektir.) (Ankara 1948), s. 1. Askalanî'nin kitabının adı, *'Enba-ul-gumr fi ebna- il-ömr'dür.* Veliyüddin Kütüphanesi nüshası, sene 805 vekayii, varak 211b

4 *Kanunnâme-i âl-i Osman,* (Bundan sonra Kanunnâme olarak geçecektir.) M. Arif neşri, (İstanbul H. 1330), s. 23.

5 *Kanunnâme,* s. 27.

6 *Merkez,* s. 30-38.

7 *Kanunnâme,* s. 13, Merkez, s. 17-18.

8 *Merkez.,* s. 23.

9 *Merkez,* s. 242-248.

10 Kaşgarlı Mahmud, *Divan-ı Lügat üt-Türk,* Besim Atalay Tercümesi, c. I. s. 462.

11 *İslam Ansiklopedisi,* Tuğra maddesi, (İst. 1975), cüz. 126, s. 16.

12 Paul Wittek, *'Notes sur la Tughra Ottomane, Byzantion XVIII,* (Brüksel 1948) s. 311-34 ve XX (Brüksel 1950) s. 267-93. (Bundan sonra Tughra Ottomane olarak geçecektir.)

13 Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Tuğra ve pençeler ile ferman ve buyrultulara dair" Belleten V, (1941), s. 101-157.

14 Tuğra bölümleri konusundaki terimler hakkında bilgi: *İslam Ansiklopedisi,* Tuğra maddesi. (İst. 1975), cüz. 126, s. 16; Orgun, Zarif; "Tuğra, tuğralarda el-muzaffer daima duası ve şah ünvanı...." *Türk Tarih ve Arkeology ve Etnografya Dergisi,* V, (İstanbul 1949) s. 201-20.

15 Vasla'lara Sultan Orhan'ın Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde E. 10789 nolu, Sultan I. Murad'ın yine T.S.M.Arşivinde, S.P. 155 nolu, Emir Süleyman'ın T.S.M. Arşivi, S.P. 152 nolu eserleri üzerindeki tuğralar dışında rastlanmamıştır.

16 İstanbul Belediye Kütüphanesinde 10 envanter numarası ile kayıtlı olan bu vakfiye hakkında fazla bilgi için; İ. H. Uzunçarşılı, *"Gazi Orhan Bey Vakfiyesi"* Belleten V/19, (Ankara 1941), s.277; İrène Beldiceanu-Steinherr, Recherces sur les actes des régnes des sultans Osman, Orhan et Murad I er, Munich,1967; Umur, Suha, *Osmanlı Padişah Tuğraları,* (İstanbul 1980), res. 60.

17 İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi no: E. 10789

18 Umur, Suha; Osmanlı Padişah Tuğraları, (İstanbul 1980). Umur kitabında Osmanlı padişahları ve bazı şehzadelerin tuğralarının nasıl okunduğunu gösteren grafik analizlerini eserinde detaylı bir şekilde anlatmaktadır.

19 *Merkez;* s. 214.

20 *Merkez;* s. 214-15.

21 *Merkez;* 222-3.

22 *Merkez;* 223.

23 Abdurrahman Şeref, *Tarih-i devleti Osmaniyye II,* (İstanbul 1312) s. 247.

24 Tuğraî Mehmed bin Ramazan'ın imzasını taşıyan 17-26 Haziran 1558 tarihli, Kanuni Sultan Süleyman tuğralı belge, TİEM 2316 numarada kayıtlıdır.Tevkii Mehmed bin Pir Ahmed imzalı Sultan II. Selim tuğralı belge yine TİEM 4125 numaradadır.

25 Mustafa Ali Menakıb-ı Hünerveran, Nşr. M.K.İnal, Matbaa-i Amire, (İst. 1926), s. 61-62.

26 Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik),* (İst. 1994), s. 61-64 (bundan sonra Diplomatik olarak geçecektir).

27 M.Tayyib Gökbilgin, *Osmanlı Paleografya ve Diplomatik İlmi* (İstanbul 1979), s. 53.

28 *Diplomatik,* s. 99.

29 *İslam Ansiklopedisi,* Ferman maddesi. c. IV, s. 571.

30 Aynı madde s. 572.

31 *(Diplomatik),* (İst. 1994), 99-124, Osmanlı Padişah Fermanları (Sergi Kataloğu), (London 1986) Giriş, s. 17-18.

32 Türk İslam Eserleri Müzesi 2290 nolu Sultan IV. Mehmed tuğralı bir mülk beratındaki hatt-ı hümayun şöyledir; "Berat-ı şerifem mucibince amel oluna, berveche temlik ve ihsan eyledim, mutasarrıf ola, kimesne dahl ve taarruz eylemeye."

33 *(Diplomatik),* (İst. 1994), 124-145, İ.A. Berat maddesi c. II, s. 523.

OSMANLI TUĞRALARINA ELEŞTİRİ AÇISINDAN BİR BAKIŞ

PROF. DR. NİHAT BOYDAŞ
GAZİ ÜNİVERSİTESİ GAZİ EĞİTİM FAKÜLTESİ

Osmanlı tuğraları belgesel nitelikleri yanında kaligrafik zenginlik, plâstik elemanlar, tasarım ilkeleri ve biçim açılarından, hat sanatı alanında ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Tuğra tek başına Osmanlı kültür, sanat ve egemenliğini temsil eder. Özellikle ülke dışında, Osmanlı denince tuğra akla gelir. Gene tuğra hat sanatı alanında, İslâm yazısını kullanan ülkeler arasında, Türklerin hat sanatına getirdikleri yaratıcılığı temsil ederler. Bu nedenledir ki, Osmanlı Devleti'nin 700. kuruluş yıldönümü kutlamaları için açılan amblem yarışmasında, tuğra Osmanlı kültür, sanat ve egemenliğini tek başına temsil eden, anlatabilen simge olarak seçilmiştir.

Tuğra bu anlatım gücünü ve zenginliğini, belgesel boyutu yanında, plâstik bir eserde aranan nitelikleri taşımasına da borçludur. Ancak tuğranın belgesel boyutu daima ön plânda yer aldığı veya tuğraya hep bu açıdan bakıldığı için, plâstikliği ve tasarım zenginliği ihmal edilmektedir. Böyle olunca da tuğrayı başlı başına plâstik açıdan ele alan, eleştiren denemelere rastlanmamaktadır. Kalkaşandi, Ravendi, İslâm Ansiklopedisi'nin tuğra maddesini yazan J. Deny, gibi yabancı ve yerli bir çok yazar hep tuğranın kökeni ve belgesel boyutu üstünde dururlar. Bu kaynaklara ilâveten tuğra üstünde duran öteki araştırmacıların isimleri Süha Umur, M. Zeki Pakalın, M. Tayyip Gökbilgin'in eserlerinde görülebilir.[1]

Biz bu çalışmamızda tuğrayı bir estetik obje, sanat nesnesi gibi ele alarak eleştirisini yapmaya çalışacağız. Amacımız yeni bir bakış açısından bakarak tuğrayı ve onun estetiğini anlatmaya, anlamaya çalışmaktır.

Kullanacağımız yöntem bir "iç eleştiri" yöntemi olacağından, doğal olarak tuğranın sanat tarihi ve belge boyutları bilerek dışarda tutulacaktır. İzleyeceğim iç eleştiri yönteminin aşamaları aşağıda gösterilmiştir.[2]

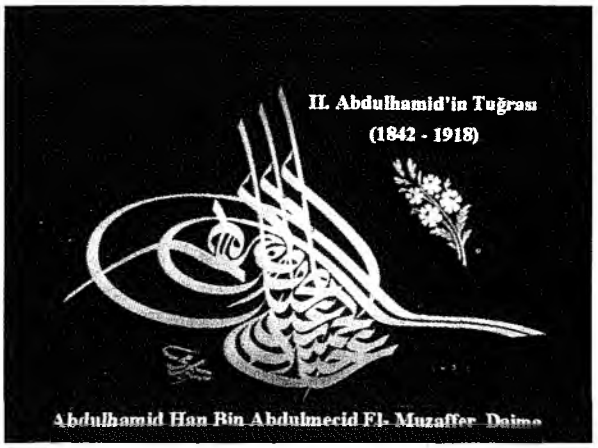
Betimleme	Çözümleme	Yorumlama	Yargı
Tuğrayı oluşturan bilgi objeleri, ön yapı elemanları	Tuğrada ön yapı elemanlarının kullanılışı - Tekrar - Ahenk - Değişiklik - Birlik	Tuğranın arka plânı; siyasî, tarihî, kültürel, entelektüel, dinî vb. iletiler.	Tuğranın estetiği hangi estetik teoriyle eşleştirilebilir.

Eleştirinin Aşamaları

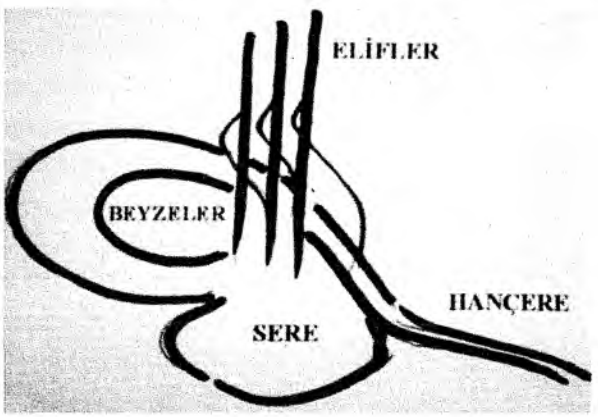
Çizelgede görüldüğü gibi betimleme ve çözümleme ön yapı ve kompozisyonla ilgili olup, duyusal ve reeldir. Yorumlama ve yargı tuğranın arka alanını sorgulamağa yöneliktir.

Yargı aşamasında tuğranın hangi estetik teoriyle örtüştüğünü bulmak için bir karara varmağa çalışacağız.

Böyle bir çalışma için II. Abdulhamid'in tuğrasını örnek aldık. Tuğranın ön yapı elemanlarını, bilgi objelerini bu tuğra üstünde gösterelim.



Abdulhamid'in Tuğrası



Tuğranın Bölümleri

Yukarıdaki şekillerde de belirtildiği gibi tuğranın bölümleri şunlardır;

1. Sere, sele ya da kürsi
2. Beyzeler
3. Elif ve tuğlar
4. Hançere veya kol.

1. SERE (SELE, KÜRSİ)

Tuğranın alt kısmında yer alan, içinde metnin bulunduğu bölümün adıdır. Sere'ye, sele, kürsi de denir. Kürsi özellikle son tuğralarda giderek kenarları yuvarlak karakterli bir

Beyzeler ve Hançere

üçgene veya damlaya benzer.

2. BEYZELER

Tuğranın sol tarafında yer alan yumurta biçimindeki kavislerin oluşturduğu bölüme denir. Beyze hem okumaya yardımcı, hem de tuğranın bütünüyle ilgilidir. Dışta bulunan kavise dış beyze, içte yer alan kavise de iç beyze denir. İç ve dış beyzenin sağ aşağıya birer kavisle uzanırken, dikey vurgulu eliflerle zengin bir girid örgüsü oluşturur ve hançereyi meydana getirirler. İç beyzenin içinde bir monogram şeklinde yer alan "daima" kelimesi, kasdi deformasyona uğrayarak beyzelere benzetilmiştir.

3. ELİFLER (TUĞLAR)

Tuğlar

Tuğranın üst bölümünde görülen, dikey vurguyla aşağı inerek kürsüye bağlanan ve celi sülüs eliflerini hatırlatan, birbirine paralel üç adet çizgidir. Her elif ya da tuğa, değişik seviyede sol taraftan bağlı, boyları farklı üç adet "S" şeklinde olan vurgulara da zülfe ya da zülüf adı verilir. Zülfelerin alt uçları kürsiye temas ederek işlevsel bir konuma girebilirler.

4. HANÇERE YA DA KOL

İç ve dış beyzenin devamı olarak, önce kavisli, sonra kısmen ufkî bir yönde düzleşen, sağ-aşağı ilerleyen iki vurgudur. Kolların sonu düzgün bir kat-ı kalemle biter. Aşağı doğru hafifçe meyilli hançere

sonları, serede, eliflerde, zülfelerin başlangıç yerlerinde tekrarlanır.

Tuğranın yukarıda betimlenen bölümleri daha yakından incelenirse, bunların özellikle nokta, çizgi, biçim, leke, espas, renk, doku gibi plâstik elemanlardan, tasarım elemanlarından meydana geldiği görülür. Tuğra özellikle, nokta (leke), çizgi, biçim ve espas (boş-dolu) açılarından ilgi çekicidir. Tezhipli tuğralar bir yana, baskın olan siyah-beyazdır. Ancak, daha önce belirttiğimiz gibi tuğraya tasarım elemanları penceresinden bakılmamıştır. Betimleme aşamasını bitirirken, tuğranın tasarım elemanlarından, özellikle çizgi ağırlıklı olduğunu söyleyebiliriz.

Çözümleme aşamasında, tuğrada kullanılan tasarım elemanlarının hangi tasarım ilkelerine göre düzenlendiğini, bu elemanların nasıl bir araya getirildiğini araştıracağız. Plâstik sanatlarda, kompozisyon, birtakım elemanların birbirleriyle ilişkisinden doğar. Bu ilişkilere sanat ya da tasarım ilkeleri adı verilir, bu ilkeler her sanatçıya göre az-çok değişiklik gösterse bile bunlar bütün sanatlarda aynı ya da benzer ilkelerdir.

Çözümleme aşamasında, düzenleme ilkelerinin hepsinde değil, zaman mekân sanatlarının vazgeçilmez ilkelerinden olan[3] dört ana ilkeyi kullanacağız. Bu temel tasarım ilkeleri şunlardır;

1. Tekrar
2. Ahenk (Uyum)
3. Değişiklik
4. Birlik

Eleştiriye başlamadan önce bu evrensel ilkeleri kısaca gözden geçirelim.

1. Tekrar ve Ritm

Tekrar ve hareket ritmi çağrıştırır, ancak ritmler yetkindir hareketler yetkin değildir. Hayat bu anlamda ritmik olaylarla doludur. İnsan hayatın güvenilir ritmini şiddetle arzu eder. Çünkü ritm rahatlatıcıdır. Mevsimlerde ritmik bir hareket vardır. Zamana hakim olmak, zamanı ölçmek, bilmek ritmin önemini vurgular. Bahar daima kıştan sonra gelir. Bahar gelince insanlar rahatlar, mutlu olur, bayram gelmiş gibi sevinirler. Yatağa yattığımız vakit sabahı bekleriz. Dünyanın döndüğünden eminiz ve biliyoruz ki güneş doğacaktır, ardından akşam olacaktır. Günlük hayatın bu ritmik işleyişi bize güvenlik ve denge kazandırır.

Kur'an-ı Kerim'de (36/38-39-40) ritme işaret eden ayetler vardır. Bu ayetler sayesinde insan bundan bin yıl sonrasını ve öncesini, güneşin doğuşunu ve batışını, dakika ve saniyesiyle, kesinlikle tesbit edebilir. Bu gizemli ve büyük evrende her atom kendine özgü, belirli bir kuralın dışında hareket edemez. Bundan dolayı Müslüman bir sanatçı ve bilim adamının, evrenin yüce bir akıl ve yönetici tarafından idare edilmediğini düşünmesi imkânsızdır. Dolayısıyla sanatçı ve eseri de bu ilâhi ritme uymak zorundadır.

Buradan ritmin, bir tasarım ilkesi olarak, sanatta ontolojik bir zorunluluk olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü ritm olmadan sanat eserini anlamak, çözümlemek neredeyse imkânsızdır. Nasıl ki evreni ritmle anlıyoruz, sanatla ilk selâmlaşmada ritmle başlar. Ne var ki ritmi anlatmak zordur, ritm ancak ve ancak sezilir.

Ritm tekrarın sonucudur, tekrar egemenliğe, egemenlik birliğe dönüşür. Egemenlik ve vurgu ritmin iki temel ögesidir ve tekrardan ortaya çıkarlar. Nesir, şiir, müzik ve dansta tekrar zaman içinde, resim mimari ve heykelde mekân içinde gerçekleştirilir. Fakat tekrar, bütün sanat formlarında egemenlik ve birliği oluşturur.

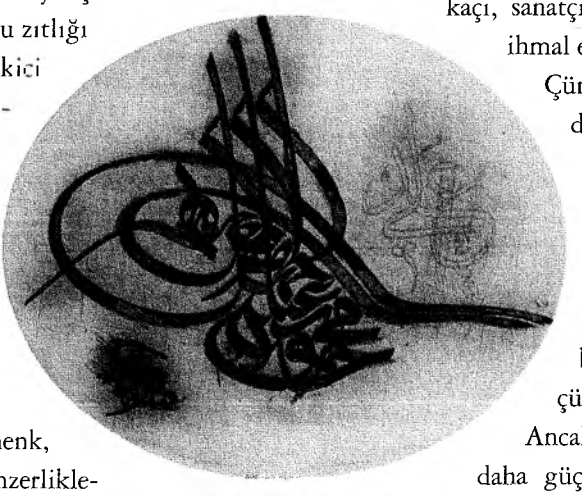
Hat sanatında tekrar çok sade elemanlarla, çizgi ve harflerle yapılır. Bu tekrar, vurgu ve egemenliği temin eder. Tuğrada dikey vurguların hafifçe geriye yaslanışı harflerin kasti deformasyonla dağılıp-toplanışı, birbirlerine benzetilişi egemenlik ve vurguyla ilgilidir. Ritmin rastgele, düzenli, değişken, akıcı, ilerleyen çeşitleri vardır.

2- Değişiklik veya Zıtlık

Bir tasarım ilkesi olan değişiklik, zıtlık ve farklılıkla elde edilir. İnsan değişikliği arar. Dünya tek

renk, tek biçim, tek tondan ibaret değildir. Dünyadaki değişiklik birliğe zarar vermeyecek boyuttadır. Gece ve gündüz sonsuza doğru akıp gider ancak birbirlerinin aynı değildir. Değişikliği ararız, hatta çevremizdeki eşyayı, değişiklik için değiştiririz. Değişiklik veya zıtlık, tekrarı keserek, esere farklı bir şey katmakla elde edilir. Bir eserde farklı unsurlar yan yana kullanılırsa buna zıtlık denir. Mesela tuğrada dikeyler-yataylar, inceler-kalınlar, boşlar-dolular yan yana gelerek tuğrayı ilgi çekici hâle getirirler.

Zıtlık tuğraya ilgi katar, canlı bir nitelik kazandırır. Bu nedenledir ki tuğranın çizgileri aynı kalınlıkta tasarlanmamıştır. Tuğrada geniş-kalın çizgiler, ince-zarif çizgilerle, düz çizgiler eğrilerle yarışır, yön zenginliği de ilâve edilince, bu yarışma bir senfoniye dönüşür. Boş ve dolu zıtlığı (Beyze ve Sele) tuğrayı ilgi çekici hâle getirir. Değişiklik sanatçıların amaç ve mizacına göre artar veya azalar. Ancak değişiklik, her zaman tekrardan iyidir. Tarihte ve sanatta eskiye yenik düşen bir yenilik yoktur.



Mustafa Rakım'ın geliştirdiği
Sultan II. Mahmud tuğrası, iğneli üst ve alt kalıp.

3- Ahenk (Uyum)

Bir sanat ilkesi olarak ahenk, ayrı fakat ilgili parçaların benzerliklerini vurgular, böylece birlik sağlanır. Tuğranın selesindeki girift örgü, özellikle, bu ilkeyi temsil eder. Tuğrada, genellikle tek rengin baskın olması da bu amaca matuf sayılabilir. Belli bir şekilde kullanılan espas da ahenk yaratır. Tuğrada, özellikle harfler, aktif ve pasif vurgular ve bunlar arasındaki değişik alanlar düzen ve ahenk duygusu yaratırlar. Tuğrada görsel ritmin, pasif (edilgen) alanlarla ayrılan aktif (etken) biçimlerin tekrarıyla elde edildiğini görüyoruz. İşte bu etken ve edilgen unsurların ardışık tekrarı da ahenklidir.

Varlığın nesnelerden değil, olgulardan meydana geldiği söylenir. Bu açıdan bakarsak şiirde, müzikte, resimde, mimaride daima aktif unsurlara bakarız. Meselâ şiirde boşluklara değil sözcüklere bakarız. Şiiri meydana getiren sözcükler mi yoksa kelimeler ve satırlar arasındaki boşluklar mıdır? Bu iddiayı mimariye, hatta hat'ta uygularsak daha ilgi çekici sonuçlara ulaşırız. Buradan şöyle bir bakış açısıyla diyebiliriz ki tuğrayı meydana getiren çizgiler ve harfler değil bunların arasındaki boşluklardır, müziksel ifade edersek susmalardır. Ahenk, işte bu boş ve dolu alanların, çizgilerin, yönlerin birbirleriyle düzenli yarışma ve barışmalarıdır da denebilir.

4- Birlik

Sanat ilkelerinin herhangi birisinden söz edilince, öteki ilkelere dokunmamak imkânsızdır. Bu nedenle, meselâ örümcek ağının bir tekine dokununca nasıl bütün kıpırdarsa, birlik denince tüm sanat ilkeleri söz konusu olur. Sanat ilkelerinin birisi veya bir kaçı, sanatçının mizacına göre, az çok ihmal edilebilir, ancak birlik asla... Çünkü birlik tekliktir, onsuz dünya bir kaostur. Kaosu anlamıyoruz, korkuyoruz kaostan... Bu nedenledir ki sanatta birliği arıyoruz. Çünkü insan bedeni, gerek fiziksel gerekse ruhsal birlik gösterir. Ülkeler küçük illerden meydana gelirler. Ancak Türkiye tek tek illerden daha güçlüdür. Demek ki birlikten kuvvet doğmaktadır.

Bir ağaç doğada teklik (birlik) örneğidir. Ağaç kök, gövde, dal ve yapraklardan meydana gelir. Her bölüm, parça bir amaca sahiptir, bu amaç ağacın yaşamasına, büyümesine hizmet eder. Ancak bir dalı elma, bir dalı armut, söğüt, kavak vb.den oluşan ağaç olamaz. Bir ampul değişik ve farklı parçalardan meydana gelir, ama hepsinin amacı ampulün yanmasına yöneliktir. Eğer parçalardan birisi çalışmazsa, birlik bozulur. Aynı şeyler insanın ruhî ve fizikî birliği için de geçerlidir.

Birlik sanat eleman ve ilkelerinin etkili kullanımı yoluyla elde edilir. Burada en güçlü ilke, yukarıda işaret edildiği gibi, egemenliktir. Birlik hücreden başlayarak insan, aile, toplum, ulus, ülke hatta dünyamız için gereklidir.

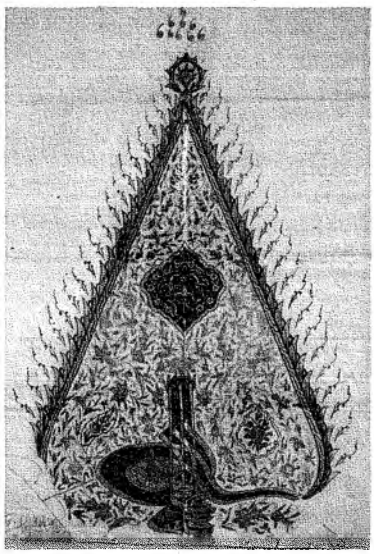
Bir sanat eseri işte bu nedenle birlikten ödün veremez. Çünkü birliğin mantığını anlamak, tekrarlamak, karmaşıktan, düzensizden daha kolaydır.

Birlik için doğa en zengin kaynaktır. Birlik sadelik, tekrar, yakınlık, devamlılık yollarıyla elde edilir. Bu ilkeler baskınlık (egemenlik) etkisi uyandırırlar.

Tuğrada egemenliği, dolayısıyla birliği sağlamak için, okuma isteğinin yerini estetik endişenin aldığını hattatlar bilirler. Hattatlara "cahil" diyenler bu estetik endişeyi anlamayan, anlayamayanlardır.

Vurgu, derecelenme, ritm ve hareket, proporsiyon gibi tasarım ilkeleri, genelde yukarıda sayılan ilkelerin tesirlerine bağlı olduğu için, çalışmamızda ikinci derecede yer alacaklardır.

Bilindiği gibi tuğralar kürsiden başlayarak yukarı doğru okunur. Bu ilke genelde bütün yazı istiflerinde geçerlidir. Biz estetik hazzın etkilenmemesi için çözümlemeye tuğlardan (elif, lam-elif) başlamak istiyoruz.



III. Selim tuğralı konsolosluk tercümanı beratı

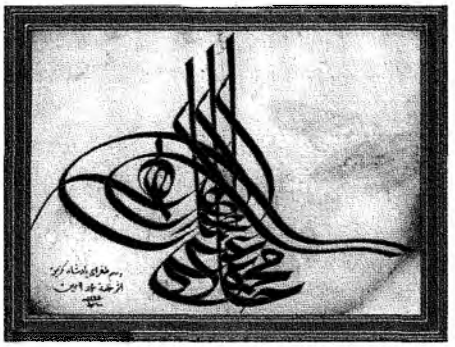
Aynı boyda olmayan dikey vurgulu, aktif etkili tuğlar, tekrara ve dolayısıyla ritme işaret ederler. Tuğlar gene birbirleriyle ahenklidirler. Han kelimesinden başlayan ortadaki tuğ daha uzun, Abdülmecid kelimesinden başlayan tuğların boyları da eşit değildir. Üç tuğ farklı uzunluklarıyla, değişiklik ilkesi içindedirler. Gene bu özellikleriyle bir hiyerarşi ve perspektifi akla getiriyorlar. Eşit aralıklarla, birbirine paralel bir şekilde ve dik vurguyla aşağı yönü gösteren tuğlar, bir "S" biçiminde ve düzgün bir koramla (derecelenme) her tuğa dokunan zülfelerle biçim ve yön kontrastı ilişkisi içindeler. Zülfelerin tuğlara temas ettikleri başlangıç noktaları farklı olup gene değişikliğe ve altın oranlara işaret ediyorlar. Zülfeler bu kavisli biçimleriyle, tuğların dikey vurgularını daha güçlü ve belirgin bir konuma getiriyorlar. Üç tuğ ve üç zülfe arasında tekrar ilkesi, dolayısıyla birlik tesiri güçleniyor. Gene kürside yer alan "han" kelimesinden başlayan tuğ, kompozisyonun orta aksını ve asimetrik dengeyi meydana getiriyor. Önce diyatonik sonra kromatik bir derecelenmeyle saç teli inceliğinde son bulan zülfeler bakışlarımızı kürsiye çekerler ve gene zülfeler yön ve biçim açısından beyze ile ahenklidir. Zülfelerin tuğlara temas noktaları, tuğların tepeleri, hançereyi meydana getiren kolların bitiş noktaları, birbirleriyle ahenklidirler. Tuğlar güçlü dikey vurgularıyla, tuğranın dengesine katkıda bulunurlar, yatay vurgulu hançere ve kürside ufkî yönde yer alan isimlerle yön kontrastı ilişkisine işaret ederler. Zülfeler diyagonal hareketleriyle tasarıma canlılık katarlar. Sağa doğru salınmalarıyla asimetrik dengeyi temin ederler.

III. Mustafa tuğralı zeamet beratı.

İç ve dış beyze, iç beyzede yer alan "daima" kelimesi -ki giderek beyzelerin biçimine yaklaştırılmıştır- çizgi ve yön tekrarı nedeniyle birbirleriyle ahenklidirler. Ancak aralarında büyüklük kontrastı ilişkisi vardır. Bu üç biçimin içten dışa doğru büyümesi gene derecelenmeye işaret eder. Yuvarlak biçimiyle ve kürsiye karşın boş olan beyze, espas (Mekân, boş-dolu) açısından, kürsi ile zıtlık teşkil etmekte ve belki de tuğraya değişiklik katan en güçlü tasarım ilkesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Proporsiyon bakımından, beyze ile kürsi ahenklidirler, aralarındaki biçim kontrastı zayıftır.

Beyze ile kürsi arasındaki boşa karşı dolu zıtlığı, her iki parçanın tasarımdaki fonksiyonlarını daha da

belirginleştirmektedir. İç beyzede yer alan "daima" kelimesi hem biçim hem de işlev açısından polifoniktir. "Daima" biçimi hem el-muzaffer kelimesinin son harfine bağlanır, hem de beyzeleri birbirine irtibat eder ve böylece tuğranın birliğine katkıda bulunur. Zülfelere benzeyen sola doğru kromatik hareketiyle hançere ya da kola karşılık verir. Sağa karşı sol zıtlığı tuğraya denge ve sağlamlık katar. Hatta tuğranın sağ boşluğunda yer alan el-gazi, istifi, işlevselliği yanında dengeye katkısı nedeniyle çifte görev yüklenir. Beyzeyi meydana getiren ve doğal olarak aynı kalemden çıkan desen, yön, kalınlık, renk, yoğunluk açılarından tuğranın bütünüyle ahenklidir. Gene iç ve dış beyzenin sağa doğru uzanan ve hançere adı verilen uzantısı, eliflerin dikey vurgusuna karşılık verir. İki çizgiden oluşan hançere, ahenkli olmakla birlikte, uzun-kısalık bakımından değişiklik gösterir.



Sultan II. Mahmut'un tuğrası.

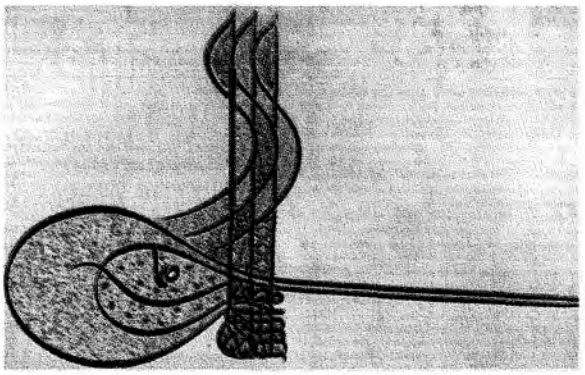
II. Abdülhamid'in tuğrası.

Serenin yapısı, yatay vurgulu satırların okunmaya ilaveten sanatsal işlev yüklenmesi veya sanatsal biçime dönüşümü, harf yapılarındaki kasti deformasyon, çok zengin kontrapuan seredeki müzikaliteyi, müzikleşmeyi temsil eder. Müzikleşme açısından, beyze susmaları, kürsi ile üst-üste yapılan dikey işitmeyi, ritmik melodileri anımsatıyor. Tuğra müzikalite olarak ele alınırsa bir sazla müziğe dönüştürülebilir. Tuğra sazlardan Türk müziğinin piyanosu sayılan udu ve bir ud taksimini çağrıştırır bizde. Sorular, cevaplar, susmalar, tekrarlar birbiriyle ahenkle barışır tuğrada.

Tuğra perdeli sazlara yabancıdır. Belki bir parça gitara akrabadır, gitar konçertolarını dinlerken tuğranın biçimi akla gelebilir. Tuğrayı udla icra etmek istersek, tuğlardan başlayarak, zülfelerle kürsiye, oradan zengin bir kontra puanla tekrar yukarı sonra susmaların yer alacağı beyzeye, oradan hançereye doğru, bir kreşendo tesiriyle gitmek gerekecektir. Bu yönüyle tuğra, hat sanatımızın musikileşen en zengin ve güçlü temsilcisidir, icra edilmeyi bekleyen notalarıdır. Bu notaların arka plânı Türk-İslâm metafiziğiyle de ilgilidir. Tuğrada tek bir rengin baskınlığı, desenin izlediği kromatik ve diyatonik akışlar (İnce-Kalın, Kalın-İnce, Yukarı-Aşağı, Düz-Eğri, Aktif-Pasif) tuğrayı musikiye daha da yakınlaştırır. Düzlerin eğrileri, incelerin kalınları cevaplaması, dinamik tuğrayı musikiye daha da yakınlaştırır. Düzlerin eğrileri, incelerin kalınları cevaplaması, dinamik elemanlarla statik elemanların düzenli ve ahenkli barışımı tuğradaki müzikaliteye işaret eder. Hele harflerin ve harf kollarının birbiriyle ilişkilerinden doğan giridler, düğümler ve örüntü tuğrayı bir istif olarak öteki istiflerden ayırır. Tuğra birliğini tasarım ilkelerine, olduğu kadar, kaleme de borçludur. Yorum aşamasına geçmeden son olarak tuğranın biçimi konusunda şunları da ilave etmeliyiz. Tuğranın biçimi özgündür. Tuğra ne bir başka şeye benzer, ne başka bir şey tuğraya! Tuğranın biçim özgünlüğü, gelenekle ilgilidir. Tuğraya eklenmek istenilen zorunlu değişiklikler, tuğranın biçim geleneğiyle barışmak zorunda kalmıştır. İmkânların sınırlı oluşu, yaratıcılığı köreltmemiş, tersine daha ilgi çekici beklenmedik arayışlara götürmüştür. Bir yandan esas tuğra biçimine bağlı kalmak, öte yandan her hükümdarın kimliğini bu esas biçimle barıştırmak. Orhan Bey'den M. Vahideddin'e kadar tekrarlanan ve değişen parçaları tuğrada izlemek çok ilgi çekicidir. Gelenek ve değişikliğin yeniliğin birbirlerini nasıl etkilediğini, birbirleriyle nasıl çarpıştığını tuğralarda görüyoruz.[4]

Şimdi artık tuğranın arka plânına, yorumlamasına geçebiliriz. Yorumlama aşaması, betimleme ve çö-

zümleme işlemlerinden daha zordur. Betimleme ve çözümleme görsel ve reel olduğu halde yorumlama bize bağlı, dahası betimleme ve çözümleme bize verildiği halde, yorumlama verilmemiştir. Yorumlamayı birinci ve ikinci aşamalardan elde ettiğimiz verilere göre yapmak zorundayız. Gerçi tuğranın arka plânı hakkında kaynaklarda çeşitli görüşler olsa bile, ancak bu yorumlar birbirinin aynıdır, tekrarıdır. Tuğranın hakanlık damgası, egemenlik belgesi olduğu görüşü bir ön yargıdır. Tuğra bir güç ve egemenlik simgesi olduğu için metnin başında yer alır, sonda değil...



Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrası.

Güçlülüğü dikey vurgulu tuğlar daha çok hatırlatıyor. Tuğlar (Elifler) kürsi ile bağlantılıdır. Kürsi kelimesi polifonik bir arka yapıya sahiptir. Kuran-ı Kerim'de de yer alan bu kelime, hat sanatında da kullanılır.[5] Kürsinin sözlük anlamı zengindir; oturulacak yüksek yer, taht, makam, vazife, başkent, merkez, mesnet, kaide, hitabet yeri. O zaman kürsiye bağlanan veya oradan yukarı yükselen tuğların -ki elif daha anlamlıdır- yorumu kolaylaşır. Tuğlar göğe de işaret ederler, hükümdarlığın tanrıyla ilişkisinden dem vururlar. Aslında tuğların kökeni Orta Asya'ya kadar uzanır. Tuğ, hükümdarın elinde tuttuğu bayrak olarak da yorumlanabilir. Tuğlara bağlı olan zülfelerin at kuyruğundan yapıldığını biliyoruz. At simgesi de bizim kültürümüzde önemlidir. O da yoruma müsaittir. O halde kürsiden başlayarak, hükümdar, babası, el-muzaffer teriminden (Daima ya bağlı) geçerek yukarı uzanan tuğlar, önde giden muzaffer bir komutan olarak yorumlanabilir. Daima galip olan bu komutan, yetkisini gökten, ilimden (Elif), adalet ve doğruluktan almakta ve kullanmaktadır. Elifin Türk-İslâm edebiyatı ve kültürü içindeki konumu ayrı bir araştırmaya konu olacak kadar geniştir. Tasavvuf açısından elif daha da polifoniktir. Elif hat sanatında standarttır, bütün harflerin içine sığabileceği bir çemberin (Dünya) çapıdır.[6]

Düzgün boyu onun Allah adının ilk harfini teşkil etme imtiyazını elde etmesine, ilâhî bir kimlik kazanmasına neden olmuştur. Bu imtiyazı, tanrıya en çabuk ve tam secde etmesine borçludur. Dolayısıyla elif adalet, egemenlik, doğruluk, ilim ve sevgiden, ilâhî aşktan söz açar. Kürsi ise, makamda, tahtta, oturan hükümdarın ilâhî adaletinin simgesidir. İç beyzede yer alan "daima" biçimi okunma özelliğini estetik kaygıya fedâ etmek zorunda kalmıştır ve beyzelere benzetilmiştir. İçiçe yuvarlak karakterli beyzeler, bu dünyayı, hükümdarın sonsuza dek muzaffer olacağını düşündürüyor. Nitekim Osmanlı Padişahlarının künyeleri sonunda "halled-Allah" duası yer alır. Daima kelimesi ile "hallede" kelimesi arasındaki anlam ilişkisi aşikârdır. Hallede, "ebediyyen sonsuz olarak korusun" anlamına geldiğine göre, "daima" ile eş anlamlıdır. Hançereye kol adı verilmesi de mânîdardır. Hançerenin başka anlamları da vardır. Eğer küçültme eki ile "hançer"den türetilmişse adalete, adaletin kılıcına işaret ve ima etmektedir. Ancak hançerenin aşağı doğru meyilli bir kat-ı kalemle son bulması ve meyli tevazuu, toprağı ve ölümü, ölümden sonraki hayatı simgeleyebilir. Tuğranın kartal, ok, pençe ve ele benzetilmesiyle ilgili olarak da zengin yorumlar yapılabilir. Tuğranın yapısı yorumlara açıktır, müsaittir. Belki de tuğranın içerde ve dışarıda ilgi çekmesi onun bu yorum zenginliğine müsait olmasından ileri gelmektedir. Beyzeler gerilen yaya, hançer çekilen oka benzetilerek "salçığ" terimiyle ilişki kurup daha millî yorumlara da gidilebilir. Yorumlar ne kadar renkli olursa olsun, tuğra hat sanatı içinde özgün yapısıyla Türklere özgüdür, bizi anlatır. Türklerin bin yıllık Orta Doğu egemenliğinin mührüdür.

Analiz aşamasından elde edilen veriler ışığında son olarak tuğraların estetiği konusunda kişisel bir yargıya gelirsek, tuğranın ima ettiği tarihî, siyasî, dinî, kültürel iletiler nedeniyle, tuğra, öncelikle estetik teorilerden "işlevselliğe" girerler. Daha sonra anlatımcı, ardından biçimci estetik teorilerle örtüşürler. Tuğranın önemi ve ondaki sanatsal hüner, beceri işte bu estetik teorilerle örtüşmesinden ileri gelmektedir.

1 Süha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları,* (İstanbul 1981); M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* (İstanbul 1971); M. Tayyip Gökbilgin, *Osmanlı Paleografya ve Diplomatik İlmi,* (İstanbul 1979).

2 Gene A. Mittler, *Art In Focus;* (USA 1986).

3 Maitland Graves, *The Art of Color and Design;* (Newyork, 1951) s. 17.

4 Gelenek konusu için bkz.: T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (çev.: S. Kantarcıoğlu), Ankara 1990, s. 2-3.

5 *Kur'an-ı Kerim,* Bakara sûresi, (Ayet 225).

6 Muhammed b. Ali b. Süleyman Ravendi, *Rahat-üs-Sudur ve Ayat-üs-Sürür,* (çev.: A. Ateş) TTK, Ankara 1960.

KAYNAKLAR

Baltacıoğlu, İ.H., *Türklerde Yazı Sanatı,* Ankara 1993.

Bayramoğlu, F., "Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar", *Kültür ve Sanat Dergisi,* Ankara 1976.

Eliot, T.S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler,* (çev.: S. Kantarcıoğlu), Ankara, 1990.

Gökbilgin, M.T., *Osmanlı Paleogragya Diplomatik İlmi,* İstanbul 1979.

Graves, M., *The Art of Color and Design,* Newyork, 1951.

Kur'an-ı Kerim, Bakara Sûresi, Ayet 255.

Mittler, G.A., *Art In Focus,* U.S.A. 1986.

Pakalın, Z., *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul 1971.

Ravendi, Muhammed b. Ali b. Süleyman: *Rahat-üs-Sudur ve Ayat-üs-Sürür,* (çev.: A. Ateş), TTK, Ankara 1960.

Turan, O., *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti,* İstanbul 1969.

Umur, S., *Osmanlı Padişah Tuğraları,* İstanbul 1981.

KLÂSİK OSMANLI HAT SANATINDA GRAFİK DEĞERLER

DR. SAVAŞ ÇEVİK
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

"Hat Sanatı" konusunda yayınlanmış birçok bilimsel eser mevcuttur. Bu eserlerin hemen hepsi hat sanatının tarihçesini, gelişimini, çeşitlerini ve kompozisyon gücünü ortaya koymaktadırlar.[1] Hemen belirtelim ki, benzeri plastik sanatlardan çok farklı plastik yapıya sahip olan "Hat" Sanatını anlayabilmek böylesine açıklayıcı metinleri zorunlu kılmaktadır. Hatta daha da ileri giderek hat sanatının uygulama biçimleriyle de ilgili olmak, hiç değilse bir miktar ilgilenmek, onu daha iyi anlamak açısından gerekmektedir.

Herhangi bir plastik sanatı anlamak, algılamak veya değerlendirmek hususunda; o plastik sanatın teknik ve psikolojik yönlerini bilmek gerekir. Yüzeysel değerlendirmelerde yalnızca kişisel zevkler ve değer yargıları sözkonusudur. Eğer teknik bilgi yokluğu veya noksanlığı nedeniyle bir plastik sanat değerlendirilirse, onu yanlış veya eksik değerlendirme tehlikesi ortaya çıkar. Dolayısıyla "Teknik" ve "Estetik" değerler, bir sanat eserinin değerlendirilmesi *için vazgeçilmez iki kriterdir.* Bu iki ana kriterden estetik, biraz subjektif ve belirsizdir. Kişiye göre farklılıklar gösterebilir. Bunun çarpıcı örneklerini zaman zaman görmek mümkündür. Bir sanat eseri hakkında iki eleştirmenin birbirlerinden çok farklı, dahası tamamen zıt değerlendirmeler yaptıklarına sıkça rastlanmaktadır. Ama teknik değerlendirmelerde böylesine bir tezat mümkün görülmemektedir. Çünkü pozitif yönleri ihtiva eden bu değerlendirmeler tamamen bilimsel sınırlarda kalmak zorundadır.

Kısaca özetlemek gerekirse bir sanat eserinin gerçekçi, tutarlı ve doğru bir kriterinin yapılması; onun teknik ve estetik değerleriyle birlikte yorumlanması ve ele alınmasıyla mümkündür.

Konumuz olan geleneksel sanatlarımızdan hat sanatı da bu kiriterlerle değerlendirilmek zorundadır. Yalnız bir farkla ki, hat sanatının teknik yapısı, benzeri plastik sanatlardan çok farklılıklar göstermektedir. Hem oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir, hem de hattın estetiğini oluşturmaktadır.

Şimdi bu iç içe girmiş iki terimi biraz açarak konuyu irdelemeye çalışalım. "Hat" bir yazıdır.[2] Yazı ise okunmak üzere oluşturulur. Yani yazının birebir işlevi vardır. İnsanlar arasındaki gerçek iletişimi sağlamaktadır. O halde hat, bir sanat olmanın ötesinde, ondan daha önce bir iletişim olgusudur. Bu özellik diğer yazı olgularında da vardır. (Latin, Çin, Japon, Eskimo, Birmanya, Kamboç, Mısır, Kıbtî, Habeş, Gürcü vb.) okumak üzere yazılan ve birtakım şekillerden oluşan bu yazının teknik

İsmail Hakkı Altunbezer'in celî sülüs hatla yazdığı levha: "Allah güzeldir, güzeli sever."

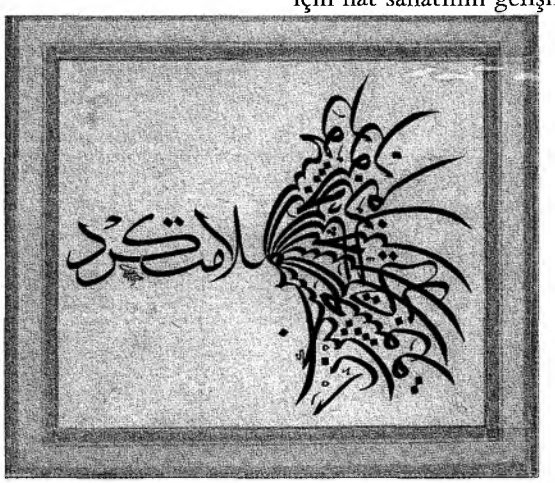
özelliklerinin ötesinde bir de estetik değerlerlere kavuşması onun "Sanat" oluşumunun ifadesidir. İnsanların ötedenberi kullandıkları her şeyde güzel'i aramalarının bir sonucu olarak "Sanat" doğmuştur. Kullandıkları en basit bir el aletini dahi estetik kalıba sokmuşlar, onu sanatlaştırmaşlardır.

Genel anlamda yazının ve Hat Sanatı'nın benzerleri olan plastik sanatlardan belki en büyük farkı bu fonksiyonu, yani okunması gerekliliğidir. Bir ifadenin anlatımı söz konusudur. Okun doğru biçimde iletilmesi ve ifade edilmesi gerekmektedir. Kısaca onun *hat* olabilmesi buna bağlıdır. Basit ifadesiyle Klasik Hat Sanatı'nın ilk şartı bir metnin varlığıdır.[3]

Hat sanatındaki grafik değerlere geçmeden önce, onun yazı olarak sahip olduğu özelliklerinin iyi bilinmesi gerekmektedir.

HAT SANATINDA METNİN OLUŞMASI

Konuşma dilindeki seslerin karşılığı olan birtakım şekillerin (harf) bir araya gelmesiyle kelimeler dolayısıyla da yazı oluşur. Çoğu dillerde seslerin karşılığı olan harfler bağımsızdırlar ve kelimeleri oluştururken yan yana gelerek aralarında herhangi bir bağ olmadan dizilirler. Oysa ki hat sanatında böyle değildir. Harfler yalnız yazılabilecekleri gibi kelimenin imlâsına göre iki veya daha fazla harf yan yana geldiklerinde birbiriyle bitişerek (muttasıl) tamamen farklı bir forma dönüşürler. Böylece bir harfin dört ayrı formu ortaya çıkar. Harf yalnız, kelimenin başında, ortasında ve sonunda bulunması halinde farklı forma girer. Bu, yazıdaki form zenginliğini oluşturur, kompozisyon imkânlarını artırır ve zenginleştirir. Ayrıca bu özellik okumayı da hızlandırır. Çünkü, harfler ortada veya başta iken, tek başlarına oldukları zamandan daha kısa bir yer kaplarlar ve gövdelerinin bir bölümüyle ifade edilirler. Böylece okuma sırasında gözün daha kısa mesafede birçok harf algılamasını sağlarlar. Okumadaki bu kolaylık, kuşkusuz yazmada da geçerlidir. Harflerin tamamını yazmak yerine yanlızca bir bölümünü yazarak metin tamamlanır. Yazının okunması-yazılması espirisine uygun bir biçimde kurallar geliştirilmiştir.[4] Bitişik yazılmakla oluşan zengin yazılım biçimleri, ileride anlatılacak olan grafik nosyonlar için oldukça elverişli bir zemin hazırlamıştır.



Son dönem Osmanlı hattatlarından Mehmet Şefik Bey tarafından sûlüs hatla yazılmış Farsça beyit. Kelimelerinin çoğu 'mim' harfiyle başlayan beyitte mim harfi merkezi oluşturmuştur ve çevreye doğru açılan çiçek tarzındadır.

OSMANLILARDA HAT SANATI

Hat Sanatındaki grafik değerlerin incelenmesi için hat sanatının gelişimini tamamlamış olduğu dönemlerin bilinmesini gerektirmektedir. Yazımızın gereksiz yere uzamasını önlemek için birkaç cümleyle bu gelişiminin karakteristik yönlerine bakmalıyız.

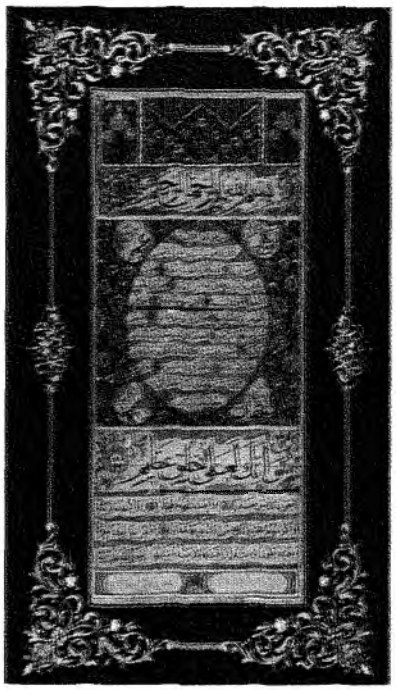
Herşeyden önce hat sanatını oluşturan Arap kökenli harflerin gelişiminin bilinmesi gerekmektedir. Arap harflerini, İslamiyet'in doğuşundan önce ve sonra olmak üzere iki büyük dönemde incelemek gerekmektedir. Arap yazısının gelişimi İslâmiyetin doğuşuyla hız kazanmış, Kur'an yazma gereksinimiyle de daha çabuk ve az yer tutan yazı karakterlerinin oluşması sağlanmıştır. Kısa bir süre sonra Türklerin İslamiyet'e girişleriyle Arap yazısı yeni bir döneme girmiş ve büsbütün sanat olma yolunda gelişimini sürdürmüştür. Selçukluların hat sanatına katkıları büyüktür. Ama esas büyük atılım Osmanlılar döneminde olmuş, Aklâm-ı Sitte'de[5] çok büyük bir gelişim yaşanmıştır. Bazı yeni harf karakterlerinin ortaya çıkmasını Osmanlı hattatlarının çalışmalarına borçluyuz. Dîvânî, Celî Dîvânî, Hatt-ı İcâze, Rik'a ve Siyâkat yazılarını geliştiren Osmanlı Sanatçıları olmuştur.

Harf çeşitlerindeki zenginleşme ve harflerin yeniden ıslah edilerek estetik kurallarının belirlenmesinin yanısıra Osmanlı Sanatçılarının yaptıkları daha

önemli çalışmalar da vardır. Hat Sanatı'nın formları diyebileceğimiz, yazının uygulanmasındaki yerleri de geliştirmişler, yazıyı iç ve dış mekanda her yere uygulamışlardır. Bu uygulama sırasında da yenilikler getirerek İslâm dininin kural ve inceliklerini Türk zevkinin sadeliği ile bütünleştirerek yepyeni bir yazı ekolünün "Osmanlı Hat"ının oluşmasını sağlamışlardır. Kur'an yazımında ve sayfa mizampajında, el yazması eserlerde, kıt'a ve murakkaalarda, levha, hilye, ferman ve beratlarda, yeni düzenlemelere giderek estetik arayışlarını sürdürmüşlerdir. Dış mekanlarda da yazıyı son derece ustalıkla ve bilgiyle kullanmışlar. Mimarinin adeta süsü haline gelen yazıyı, bina formlarıyla bütünleştirmişlerdir.

OSMANLI HAT SANATINDAKİ GRAFİK ELEMANLAR

Bugünün Türkiyesi'nde çağdaş sanatlarımız içerisinde yer alan modern grafik sanatların varlığı dikkat çekmekte ve gelişimini sürdürmektedir. Tüm dünyadaki benzerleriyle birlikte çağımızın teknolojisiyle de uyumlu olarak gelişmekte adeta 21. yy'ın önemli bir sanat kolu olma niteliğine hazırlanmaktadır. Bugünün grafik sanatlarında önemli bir yer tutan reklam ve tanıtım unsurları bu sanatın esas yapısını oluşturmaktadır. Ticârî amaçlı gelişen bu sanatın; başta baskı sanatları (lito, gravür, ağaç vb.) olmak üzere yanlızca dekoratif ve salt sanat amacına yönelik bir yönü de bulunmaktadır. Bu sanatsal yön belki de resim sanatı ile bütünleşmekte ve onun teknik yapısını oluşturmaktadır.[6]



Kağıt üzerine 'Talik' üslupla yazılmış hat. Talik içine 'Guberi' tekniği ile ayet-i kerime yazılmıştır.

Reklam grafiği olarak bildiğimiz grafik sanatların bugün kullandığı en önemli olgu yazıdır. Zira, yazı iletişimi direkt olarak sağlayan tek unsurdur. Grafik değerler denildiği zaman da başta yazı olmak üzere, fotoğraf, desen, illustrasyon gibi diğer unsurların belirli bir düzen içerisinde kompoze edilerek iletişime en uygun bir biçime dönüştürülmesi anlaşılıyor. Bu düzen içerisinde amaç her zaman ilk sırada yer almaktadır. Okunamayan bir yazı, görülemeyen bir fotoğraf, algılanamayan bir biçim neyse; anlaşılamayan bir grafik düzen de odur. Kaldı ki bugün çevremizi saran her şeyde grafiği görmekteyiz. Evimize giren gazeteden, baktığımız saat kadranına veya dışarıda okuduğumuz trafik işaretlerine kadar her yerde grafik görüyoruz. Grafik sanatlar, sanat olarak karşımızda dururken onun asıl görevinin, kitlelere doğru bir iletişimi sağlamak olduğunun asla unutulmaması gerekmektedir. Okunamayacak kadar süslü bir karekterle dizilmiş bir sözlüğün, anlaşılamayan bir piktogramın,[7] hemen görülemeyen bir trafik işaretinin hiçbir fonksiyonu yoktur. Dahası, bu yanlış düzenleme insanların hayatlarına dahi mal olabilmektedir.

Böylesine çevremizi saran ve bizi yönlendiren görsel iletişim unsurlarının, doğru ve açık bir grafik düzenleme ile tasarlanmış olmaları gerekmektedir. Aksi halde, yaşam oldukça güç bir hale gelebilir. Uluslararası bir iletişim ağı içerisine girdiğimiz bu dünyada, bilgisayarın da bu konuda hızlandırıcı görev yaptığını ve adeta uluslararası bir görsel dilin oluşturulmakta olduğuna şahit olmaktayız.

Ekranlardaki görüntülerin yepyeni bir dünya için, yepyeni yazım ve çizim tasarımlarına ihtiyaç gösterdiği biliniyor. En küçük bir yanlışlık veya hatalı tasarımın iletişimi içinden çıkılmaz bir kaosa sürükleyeceğini söylemek asla kehanet olmayacaktır. "Hız" kavramının yaşadığımız dünya için en başta gelen bir unsur olduğu apaçık ortadadır.

İnsanlar herşeyi çabucak algılamak, okumak ve karar vermek zorundadırlar. Romantik çağlardaki insanların kendilerine ayırdıkları zaman artık hayaldir. Her şey en kısa yoldan ifade edilmek zorundadır.

Bütün bu grafik olguların, yıllar yılı test edilmiş birtakım optik denge kurallarına göre tasarlandıkları gerçektir. Hiçbir şekil ve yazı rastgele düzenlenmemiştir. Pesppektif ve optik yanılmalar göz önünde tutularak, şekil ve yazıların konumları belirlenir. Yazının yer aldığı mekan iç ve dış olarak belirlendikten sonra okuma uzaklığı, hava şartları vb. unsurlar da göz önüne alınarak yazı karakterleri tepsit edilir. Renk, büyüklük, malzeme gibi unsurlar da bu tasarımın bir parçasıdır. Espas kuralları son noktasına kadar düşünülür. Yanlış bir seçim, sonucun olumsuz olmasına neden olur. Özellikle hayati öneme sahip işaretlerin ve yazıların algılanmasında yazı karakterleri ve espas kuralları son derece önemlidir. Hayatı zorlaştırmak ve kolaylaştırmak önemsiz gibi görünen bu detayların tasarımında gizlidir. Gazete yazılarının rastgele bir karakterle seçilmeyip mutlak surette Antik karakterlerden seçilmesi bu detayın bir sonucudur. Doğru okunmasının yanısıra çabuk okunmasını da sağlayan en iyi karakterin dişli (şerifli) Antik karakterler olduğu bilinmektedir. Satır aralarındaki espasın, kelime esapslarının ve düzenlendiği alan içerisindeki diğer boşlukların belirli bir bilgi ve tecrübe sonucu ortaya çıktığı da düşünülürse, bu tasarımın sonuçta bilimsel verilere dayandığı anlaşılmaktadır.

Mehmed Hulisi Efendi'nin Celî Talik Levhası.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; bugünün modern grafik sanatı, içerisinde bilimsel araştırma sonuçlarını da kapsayan estetik unsurlarla bütünleşmiş bir tasarımdır.

Her milletin bugünkü grafik sanatının bir geçmişi vardır. Avrupa'da genellikle yazı ve resim bütünleşmesinden doğmuştur. Bizim sanatımızda resim yeni sayılmaktadır. Her ne kadar minyatür sanatını uzun yıllar kullanmamıza rağmen, resim sanatının geçmişi bizde ikiyüzyıl kadardır. Ancak yazıyı harf inkılabıyla birlikte aldığımıza göre, bizdeki grafik sanatının temellerini daha eskilerde görebiliriz. Yazı sanatı veya hat, yüzyıllardan beri gelmekte ve bugünün grafik sanatlarındaki optik unsurları o zamandan beri taşımaktadır. Daha basit bir deyişle açıklarsak; tüm dünyanın bugün grafik sanatlarında kullandığı optik, geometrik ve denge unsurlarını, Osmanlı sanatçıları yüzyıllardan beri yazı sanatlarında kullanmaktadırlar. Denebilir ki, Avrupa yazısı olan Lâtin yazısında da bu unsurlar mevcuttur. Doğrudur, ancak Hat Sanatı'nın formel yapısıyla kıyaslandığında, Lâtin yazısının çok daha basit kaldığı görülür. Dolayısıyla da yukarıda sözünü ettiğimiz grafik unsurların Lâtin yazısında kullanılması daha kısmi olmaktadır. Yapısı gereği Lâtin yazısında harfler yan yana dizilerek metin oluşturulur. Dolayısıyla da kompozisyona elverişli bir yazı değildir. Oysa, önceden de sözedildiği üzere Arap harflerinin yapısı bitişik olduğundan kompozisyon için son derece uygundur. Avrupa Lâtin yazısında genellikle satır halinde yazı yazılır. Binaların cephelerinde veya değişik mimari yapılarda Lâtin yazısı satır halindedir. Başka türlü tasarlanması düşünülemez.

Zira okunması gerekiyor ve doğru okunması da zorunludur. Ancak yeni grafik uygulamalarda okunmasının ikinci plana atıldığı veya hiç okunması düşünülmeyen serbest sanatsal kompozisyonlarda, Lâtin yazısının satırın dışında da kompoze edildiği görülür.

YAZI KOMPOZİSYONLARINDAKİ ALAN

Hat Sanatında, özellikle Osmanlılardan sonra yazının yanlızca satır halinde yazılmadığı, üst üste ve hatta simetrik (müsennâ) yazıların da yazıldığı görülmektedir. Dahası yazı alanı oldukça çok sayıdaki forma dönüşmektedir. Yuvarlak, oval, kare, dikdörtgen veya

başka biçimlerde olabilmektedir. Üstelik yazı, kendisine zorunlu olarak ayrılmış bir alana da kompoze edilebilme özelliğine sahiptir.

Örnek olarak düşünülürse, mimarî yapısının özelliğinden kaynaklanan değişik alanlar ortaya çıkmış bir çeşmeye yan yazılabilmiştir. Bu alanların daire, kare, vb. geometrik formlar olması gerekli değildir. Hiçbir geometrik forma uymayan belirsiz bir biçimdeki alan içerisine yazı kompoze etmek mümkündür. Eğilmiş satır halindeki alanlara[8] yazılabildiği gibi çok farklı, armûdî veya üçgen ve varyasyonları biçimindeki alana da yazı kompoze edilebilmiştir. Burada önemli olması açısından bir hususu belirtmek gerekiyor. Osmanlı döneminde, mimar ile diğer sanatçılar koordineli çalışmışlardır. Hattat, çini ustası, kapıları ve pencereleri yapan sedefkârlar ve diğer ustalarla mimarlar istişâre ederek çalışmışlardır. Bazen zorunluluk hallerinde mimarın hattatın fikrini almadan veya mimarisinin uslubu gereği zorunlu yazı alanlarının ortaya çıktığı da olmuştur. Bu durumlarda hattatlar hat sanatının imkânlarını sonuna kadar zorlayarak kendi sanat güçlerinin de devreye girmesiyle ortaya çıkan problemleri çözmüşler, mimari ile organik bir bütünlüğe ulaşan nefis celî yazılar yazmışlardır.[9]

Saray-ı Hümayun'un meşk hocası Abdullah Vefai'nin altın yaldız ve lâl mürekkeple yazdığı sûlüs hat.

Hattın, hat alanıyla bütünleştiği en güzel örneklerden biri de mezar taşlarıdır. Burada mezar taşının dikey dikdörtgen oluşu ve genişliğinin dar olmasına rağmen yüksekliğinin bir hayli oluşu, ister istemez satırların kısa olmasını gerektirmiştir. Bilinmektedir ki gerek Lâtin yazısında gerekse hat sanatında oldukça kısa satırlar, görünüşleri itibariyle pek de hoş olmazlar. Ancak hat sanatının büyük ustaları, harflerin anatomilerinden kaynaklanan değişik varyasyonlarını kullanarak bunun da üstesinden gelmişler, son derece dinamik ve dengeli mezar taşları yazılarını yazmışlardır. Mezar taşları konusu başlıbaşına bir fenomendir. Bu konuda bazı tezlerin de yapıldığını biliyoruz. Yeri gelmişken belirtelim, kısa satırlara en uygun hat karakteri tâlik yazıdır. Hattatlar genellikle mezar taşlarında talik yazıyı tercih etmişlerdir. Çünkü aynı kelime, aynı kalınlıktaki kamış kalemle yazıldığında tâlîk yazı ile yazılmış olanı bunların en kısa olanıdır.

Dış mekanlardaki yazı alanının değişik oluşu yanısıra, iç mekanlarda da yazı alanı oldukça zorlu diyebileceğimiz formlarla kendini gösterir. Özellikle cami, türbe, saray vb. yerlerde binanın iç cephesinin süslenmesi gereği hat sanatı da devreye girmektedir.

Camilerdeki kubbe yazılarının yuvarlak bir alana; ancak merkezi boşaltarak yazılması, kuşak dediğimiz iç mekanı çepeçevre saran ve yer yer inişli çıkışlı bir yapıya sahip alana hat sanatının icra edilmesi, düşünüldüğü kadar kolay bir iş değildir. Burada yazılacak metin tesbit edilir. Ancak bu metnin uzunluğu sabittir. Eğer din dışı bir metin ise metnin aslına sadık kalınmalıdır. Dini bir metin ise durum yine aynıdır. Metnin orijinalini değiştirmek, uzatıp kısaltmak asla mümkün değildir. Yapılacak iş, bu metni mevcut alana yerleştirmektir. Yazının kalem kalınlığı tespit edilir. Hattat bu kalem kalınlığına göre yazının eskizlerini yazmaya başlar. Birçok eskizden sonra kompozisyon yerine oturursa, orijinal yazının yazımına geçilir. Bu kompozisyon sanıldığı kadar kısa sürede bitmez. Çünkü, metnin mevcut alana yerleştirilmesiyle kompozisyonun oluşturulması sırasında çok önemli bir husus vardır: Teşrifat konusu. Yani, yazı metnindeki kelimelerin birbirlerini takip etmesi olayı. Bu satır halindeki yazılar için problem teşkil etmez. Ancak, hattın belirli bir alana yerleştirilmesi sırasında, metnin uzunluğundan dolayı birden fazla satırı üst üste girift bir biçimde yazmak gereği ortaya çıkabilir. Bu durumda metnin okunması güçleşecek, teşrifat (sıra) problemi ortaya çıkacaktır. Hat sanatının grafik değerleri arasında en önemli yeteneklerinden biri burada imdada yetişecektir.

HARF ANATOMİLERİNDEKİ DEĞİŞİKLİKLER VE HARFLERİN BİRBİRLERİNİ KESMELERİ

Yukarıda teşrifat problemi, hat sanatının harflerinin değişik varyosyonlarıyla ve daha da önemlisi, harflerin birbirlerini kesme özelliğiyle çözülür. Daha önce sözünü ettiğimiz, muttasıl (bitişik) harf grupları bu konuda hattatın imdadına yetişir. Bir harf grubunu kesen diğer bir harf grubunu ele alalım. Kesen harf grubu kesilen harf grubunun ortasında ise öncelikle kesilen harf grubu okunmaya başlanır. Birbirlerine bitişik olan bu grubun okunması bittikten sonra kesen harf grubu okunur. İkinci bir okuma sırası da kompozisyondaki aşağı-yukarı okuma prosedürüdür. Girift hat kompozisyonlarında birden fazla satır birbirleri üzerine girift bir şekilde istif edilmişlerse, okumaya genellikle en alt satırdan başlanır. Bazen çok az olmak üzere üstten alta doğru da okuma sırası düzenlenmiş olabilir. Bunun kestirilmesi de metne başlayan ilk bir kaç kelimenin okunmasıyla sağlanır.

Yesarizâde'nin talebesi Abdülfettah Efendi'nin celî nesta'lik levhası: "Allah dost ve yardımcıdır".

Harf gruplarının veya harfin birbirlerini kesmesi; yazı kompozisyonları için adeta vazgeçilmez bir konudur. Ancak bu kesim, alelâde bir yerden değil, harfin adeta sağır olan yerlerinden yapılmıştır. Yani harfin özelliğini ve karekterini yok edecek bir yerden yapılmamıştır.

Kompozisyonlarda, optik dengenin ve genel siyah-beyaz dengenin sağlanması çok önemlidir. Açıklarsak, bugünün grafik dünyasında en önemli problem olan denge probleminin çözümü gerekmektedir. Genel sanat içerisinde yer alan başlıca iki kompozisyon kurallarından sözedilir. Simetrik ve asimetrik her iki kompozisyon için de geçerli olan dengenin sağlanmasıdır. Dengeyi basitçe; bir kompozisyonda leke değerlerinin homojen dağılımı olarak görebiliriz. Bu homojen dağılım mutlaka simetriyi gerektirmez. Asimetri de bu dengeyi sağlayabilir. Dahası bugünün modern grafiğinde belki de çok kullanılan asimetrik dengedir.

Hat sanatı genelde asimetrik dengeyi kullanır. Çünkü yazılan metin tektir ve tekrar gerektirmez. Üstelik okunması da rizikoya atılmamalıdır. Asimetrik bir kompozisyonda denge, ancak siyah-beyaz alanların dengeli ve homojen bir dağılımla düzenlenmesine bağlıdır. Bir kompozisyonda kesinleşmiş bir metnin, okunma sırasının da bozulmadan, dengeli bir biçimde dağılımının yapılması hat sanatının bütün güçlüğünü ve gücünü ortaya koyar.

Bu güçlüğün çözümü harf anatomilerinde aranmalıdır. Bir harfin metin içerisinde kullanılırken dört ayrı formu olduğu gibi; tek başına bir harfin de birden fazla formu olabilir. Örnek olarak celî sülüs bir yazıda be, cim, rı, sin, ayn, kef, mim, vav, lâmelif, ye harflerinin tek başlarına iki ayrı formları vardır. Cim veya ha harfinin karnı ve başı açık olabildiği gibi başı ve karnı kapalı (küplü) formları da yapılabilir. Vav harfinin kuyruğu düz (mürsel) yapılabildiği gibi yuvarlak da yapılabilir.

Bunlardan ayrı olarak da harflerin veya iki harfin bitiştiği yerlerinin kısa veya çok uzun yapılma şansı da vardır. Keşide denilen bu uzatmalar ve harf formlarının değişik biçimleri kompozisyondaki leke dengelerinin düzenlenmesinde sanatçıya oldukça büyük imkânlar sunar. Harf formlarının ve birbirleriyle bitişmelerinin böyle farklı olması sonucunda bir kelimeyi birden fazla hatta on beş-yirmi değişik şekilde yazma imkânı doğmaktadır. Başka hiçbir yazı sisteminde olmayan bu imkân sayesinde Osmanlı hattatları yazı kompozisyonları sayesinde, eşsiz güzellikte yazılar yazmışlardır. Bu eşsiz kompozisyonlar sayesinde hiç okuyamasalar da yabancı sanatçıların da büyük takdirlerini kazanmışlardır.[10]

OKUMA MESAFESİNİN HARF FORMLARINA ETKİSİ

Günümüz grafik sanatlarında, grafik olgunun okuma mesafesine göre düzenlendiği bilinmektedir.

Harf puntuları ve karakterleri hep bu mesafenin sonucunda seçilir.

Hat Sanatındaki ölçü ayarlamaları da bu açıdan çok önemli bir konudur. Özellikle yazı ile insan gözü arasındaki mesafenin önemi büyüktür. Mimarî yapıların dış mekânlarındaki hat kompozisyonları ile iç mekânda yüksekte bulunan kubbe, kuşak, pencere ve kapı üzerindeki yazılarla, duvar üzerine asılan levhaların insan gözünden ne kadar mesafede oldukları tespit edilerek yazılar tasarlanmaktadır.

Burada oldukça önemli bir konuyu açıklamak gerekmektedir. Hat sanatında normal yazı ile celî yazı arasında ölçü olarak farklılıklar bulunmaktadır. Celî yazı normal yazının büyüğü demek değildir.

Çünkü optik yanılmalar gereği algı mesafelerinin artması sonucu ince çizgilerin etki güçleri azalır. Başka bir deyişle ışık ince alanları boğarak etkisini azaltır. Normal okuma mesafesindeki bir yazının ölçüleri, yazı büyüdükçe aynı oranda artmaz. Kalınlıklarda bazı orantısız değişikler olur. Bu nedenle bir yazının celîsi, normalinin büyütülmüş şekli değildir. Mesafeden dolayı meydana gelen bu optik yanılmayı hattatlar bildikleri için, celî yazıların eğitimini ayrıca vermişlerdir. Bir yazıdan icâzet (diploma) alan bir hat öğrencisi aynı yazının celisini yazmak için ondan da ayrıca icâzet almak zorundadır.

Hattat Şakir Ahmet Paşa tarafından nesih hatla yazılmış Delaül-ü Hayrat.

Hattın göze olan uzaklığı, hat kalınlıklarını tespit ettiği gibi yazının bulunduğu yer ile göz arasındaki açının da hesabı yapılmaktadır. Normal olarak tam bir algılamanın yapılması için yazı ile gözün birbirlerine 90^0 olması gereği vardır. Ancak gerek dış mekanlarda, gerekse iç mekanlarda, özellikle camiilerin kuşak yazılarında bu yazı, 90^0'den farklıdır. Bu farklılık perspektif kuralları gereği yazı anatomisini de etkileyecektir. Yazı tasarımı da bu karmaşık geometri kurallarına göre yazılmalıdır. Hat sanatçıları bu önemli algı yanılmalarını bildikleri için, öncelikle yazının konulacağı mekânı görmek istemişler, ondan sonra hat tasarımına başlamışlardır.[11]

EL YAZMA ESERLERDE VE LEVHALARDA GRAFİK DÜZEN

Hat sanatının oldukça büyük bir bölümünü de el yazma eserler (kitap ve risaleler, murakkaalar, delailler) ile levha halindeki eserler oluştururlar. Bunların yazı tasarımları başlıbaşına kompozisyon kuralları gerektirdiği gibi, yazı ile süsün (tezhîb) veya minyatürün birlikte tasarlanmaları da yine grafik bazı unsurların bulunmalarını zorunlu kılmaktadır. Kitap tasarımlarının başında Kur'an gelmektedir. Kur'an'ın yazılması başlıbaşına bir olgudur. Bu kitabın son şekli alması için, hat, tezhîb, cilt vb. sanat dallarının birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Ancak konumuz gereği kitap yazım olayında grafik düzenin ele alınması gerekmektedir. Öncelikle şunu belirtelim ki böyle uzun metinlerden oluşan ve sürekli okunması gereken bir kitabın, rahat ve kolay okunması zorunludur. Bunun için öncelikle kontrast renklerden kaçınılmıştır. Bugün buna benzer gazete, sözlük, kitap gibi uzun metinden oluşan eserlerde kağıdın tam beyaz olmayıp kırık tonlardan seçildiği ve mat kağıtların tercih edildiği biliniyor. Eski sanatçıların da, öncelikle kontrast rengin gözü rahatsız etmemesi için hafif pastel renklerle boyanmış kağıtların üzerine yazmaları tesadüfi değildir. Çabuk okunabilen ve kolay algılanan nesih yazının da seçimi buna bağlı bir realitedir. Okumayı etkileyen satır araları espasları ve satır genişliklerinin de, bugünün tipografik gerçeklerine uygun olduğu rahatlıkla gözlemlenebilir.

Uzun metinlerde, kitaplarda, şayet gerektiği kadar resim yoksa, okuyucunun rahatlatılması için yer yer nefes alma malzemeleri kullanılır. Bunlar, bugünkü kitaplarda, arabaşlıklar, paragraflar, inisyal harfler

vb. uygulamalardır. Kur'an ve benzeri kitapların yazımında ise bu amaçla başka malzeler kullanılmıştır.

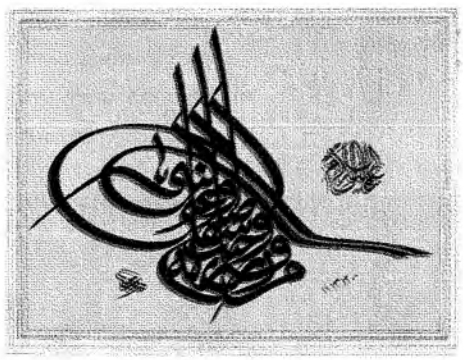
Ayet bitimlerinde durak işaretleri süslenerek renklendirilmiş, sayfa kenarlarına secde ayetleri geldiğinde ise yine tezhib unsurlarıyla bezenerek sayfa mümkün olduğunca rahatlatılmıştır. Yine sure başları ve her sayfada göze hoş gelen pervaz ile kitap, daha rahat okunabilecek bir şekle dönüştürülmüştür.

Matbaadan önce el yazması kitaplar, sürekli okunup çabuk yıprandığından yeniden ciltlenmeleri gerekiyordu. Bu amaçla Kur'an ve benzeri kitapların metnin etrafında mümkün olduğunca fazlacak bir boşluk bırakılır, daha sonra ciltlemelerde etrafındaki boşluk traşlanırdı. Böylece birkaç kez yeniden ciltleme imkanı sağlanmış olurdu.

Kitap formlarında başka levha formlarında da Osmanlı hattatları tezhip ile hattı bütünleştirici bazı biçimler geliştirmişlerdir.

Kıt'alar buna göre güzel birer örnektirler. Koltuk tâbir edilen iki taraflı tezhib alanlarıyla yazı ve tezhîb bütünleşmiş ve dekoratif bir görüntü almıştır.

İlk kez Hafız Osman'ın hattı ile gündeme gelen başka bir levha formu da vardır ki bu hat tarihinde Hilye-i Şerif olarak adlandırılır. Hilyeler bilinen formlarıyla hat sanatında klasikleşmiş bir levha formunun ve hat-tezhip bütünleşmesinin güzel bir örneğini teşkil etmektedir.



Sâmi Efendi'nin tuğra şeklinde hadis-i şerif yazılı levhası.

Hat Sanatında, özellikle Osmanlı Hat Sanatında; çok önemli bir zevk anlayışını burada vurgulamak yerinde olacaktır. Osmanlı sanatçıları daima sadelik içerisinde güzeli aramışlar, ağır ve ağdalı eserlerden daima kaçınmışlardır. Özellikle hat alanı içerisine asla süs unsurlarını sokmamışlar, cetvel veya pervazlarla ikisini ayırmışlardır. Burada hattın öncelikle okunmasının gerekli olduğu apaçık ön plana alınmıştır. Süs unsurları (tezhib, minyatür) ancak hattı süsleyen birer elbise görevini üstlenmişlerdir. Başka bir deyişle, tezhîb daima hat için varlığını sürdürmüştür. Bu anlayış, bugünün modern kitap sanatları tasarımında da geçerli bir yöntemdir.

BİR AMBLEM OLARAK "TUĞRA"

Bugün grafik tasarımının adeta özeti ve sembolü sayılan amblem tasarımlarının benzerini, klasik hat sanatımızda en ilginç yönleriyle görmekteyiz. Öncelikle belirtelim ki girift kompozisyonların oluşumunda harflerin bağlantılarında zaman zaman yapılan birleşim şekillerinin her biri, amblem bilgisinin sonuçları olarak ortaya çıkmaktadır. Harflerin her biri başlıbaşına birer amblem sayılır. Her bir harf kendi kalemiyle noktaların ölçülendirilmelerinden meydana gelmiştir.

Osmanlı padişahlarının isimlerinin yer aldığı sembolik biçimler tuğra adıyla bilinmektedir. Bunlar zamanla gelişime uğramış ve nihayet son formu meşhur hattat Râkım tarafından oluşturulmuştur. Tuğraların seresi veya kürsüsü denen alt kısmı padişahın ve babasının isimlerinin yer aldığı kısımdır ve iç içe oldukça girift bir kompozisyon şeklinde tasarlanır. Tuğralarda bu bölümün dışında beyzeler, tuğlar ve kolları vardır. Bütün bu parçalar birbirlerine göre belirli bir orantı içerisinde yer almaktadır. Her padişahın tuğrası bu orantıları kesinlikle tutmaktadır. Padişah isimlerinin değişmesi, ismin uzun veya kısa olması bu orantıyı asla değiştirmez. Tuğranın tasarlanması başlıbaşına bir grafik tasarımdır. İyi bir amblemdeki geçerli olan kurallar tuğra formunda da aynen geçerlidir. Örnek olarak birkaç noktayı açıklamak yararlı olacaktır. Tuğra küçültüldüğü zaman dahi kürsüsündeki metin tam anlamıyla okunabilmektedir. Siyah-beyaz dengesi tamamen homojendir. Okuma sırası (teşrifat) yanlış okumaya fırsat bırakmaz. Bir bakıma tuğra Hat Sanatçısının tüm kompozisyon gücünü ortaya koyabileceği, sınırları olan bir sınav meydanıdır.

Klasik Hat Sanatının özellikle de Osmanlı Hat Sanatının grafik unsurlarını ve yapısını kısaca özetlersek:

Hattatların; bugünün grafik sanatçılarının bilmek zorunda oldukları tüm görsel ve estetik kuralları hakkıyla bildikleri ortaya çıkmaktadır. Optik, geometrik ve psikolojik denge kurallarını çok ustalıkla uyguladıkları, tipografik kuralları da dikkatle yerine getirdikleri gerçektir. Benzeri yazı sanatlarından bile çok farklılıklar gösteren Hat Sanatı'nın ise; bunların dışında ve kendisine özgü estetik ve teknik değerlere sahip olduğu, doğuştan yetenekli olanların bile hattat olmak için yıllarca mutlaka eğitim almak zorunda oldukları da bir gerçektir. Bugünün modern sanatı olan grafiğin Avrupa'daki temelleri kaligrafi ve resim sanatı olarak özetlerken; bizdeki grafik sanatların da temelini başta hat sonra da tezhib ve minyatürün oluşturduğunu söylemek son derece doğru bir yargı olacaktır.

---

1 Makalemizin bütünlüğünü bozmamak için, hat ile ilgili yer, tarih ve isimleri vermekten mümkün olduğunca kaçınılmıştır.

2 Makalemizin konusu hat sanatındaki grafik grafik değerler olduğu için, tarihsel gelişimi veya hattın tarifine ait açıklamalardan kaçınılmıştır.

3 Bazı modern hat çalışmalarında böyle bir metin söz konusu değildir. Ancak bunlar "Klasik Hat" sanatı çerçevesinin dışında başka modern sanat çalışmaları olarak değerlendirilmelidirler.

4 Osmanlıca yazmayı bilenlerin, eskiden herhangi bir konferansı isterlerse anında aynen yapabilmeleri bu sebeptendir. Adeta Osmanlıca bir steno görevi görmektedir.

5 Altı çeşit yazı anlamına gelmektedir.

6 Grafik sanatlar ile plastik sanatların, özellikle de resim sanatının arasındaki belirgin farkı anlatırken, grafik sanatların ticârî ve reklama yönelmesi sayılmaktadır. Bunun için yazıda bahsi geçen grafik sanatının daha çok reklem grafiği ağırlıklı olduğunun bilinmesinde yarar vardır.

7 Sosyal tesislerde yer alan yazısız şekilsel işaretlerdir. İstasyon, çıkış, yangın merdiveni, WC, bagaj, merdiven, restoran, gişe vb. yerleri gösteren şekillerden oluşan görsel levhalar.

8 Bu formdaki yazılara güzel bir örnek; İstanbul Tophane'deki Nushetiye Camii'nin şadırvanındaki tâlîk yazılardır.

9 Celî Yazı: Her çeşit hat yazısının kalın kalemle yazılmış olanına denir. Ancak bazı yazıların celîsi yoktur.

10 Ünlü Picasso, Klee, Matisse gibi ressamların hat sanatı konusunda söyledikleri övgü dolu sözler buna birer kanıttır.

11 Ünlü hattat Sami Efendi, özellikle celî yazılarını yazmadan önce mutlaka yazının konacağı yeri görerek yazmaya başlamıştır.

MEVLEVÎ SANATÇILAR

YRD. DOÇ. DR. HAMİT ARBAŞ
ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Hz. Mevlâna'nın tefekkür ve tasavvuf anlayışından kaynaklanan ve oğlu Sultan Veled tarafından, ismine izafeten müesseseleştirilen Mevlevîlik Tarikatı asırlar boyunca Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu, Arabistan yarımadası ve Afrika kıt'asının kuzeyini içine alan geniş bir coğrafyaya intişar etmiştir.

Tarikatın yayılması konusunda Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi'den sonra en fazla müessir olmuş şahıslardan biri de Divâne Mehmet Çelebi'dir.

Mevlevîlik, bir eğitim ve öğretim ekolüdür. Gayesi, insanı ele alarak, madde ve manada olgun şahsiyet yetiştirmektir. Bu bakımdan insanı ideal manada yetiştirmeyi amaçlayan bir terbiye mektebidir. Yedi asrı bulan tarihi içerisinde Türk kültür ve medeniyetinin seçkin müesseselerinden biri olmuştur. 700 yıl boyunca saraylardan, imparatorluğun en ücrâ köşelerindeki köylere kadar toplumun her kesimiyle sıkı bir ilişki içinde bulunmuş; ciddî bir disiplin içinde verilen din, dil, edebiyat, musiki, kültür ve sanat eğitimiyle, imparatorluk içinde birer kültür merkezi, ilim, irfan, terbiye mektebi, birer akademi veya konservatuar niteliği taşımış, büyük edip, şair, mesnevihân, mütefekkir, musikişinas, ressam, hattat, nakkaş, mimar ve el sanatkarları yetiştirmiştir. Dar ve katı görüşlü din ulemasına karşı, Türk sanat ve fikir adamını korumuştur. Türk medeniyeti en derin kökleriyle bu ocakta serbest bir gelişme mekanı bulmuştur. Mevlevîlik bir yandan tasavvuf eğitimiyle, yüksek ahlaklı fertler yetiştirirken, bir yandan da kütüphane ve çeşitli kolleksiyonlarla Türk düşünce hayatının ve dünya görüşünün gelişmesine katkıda bulunmuştur. Başta Konya olmak üzere, imparatorluğun çeşitli şehirlerindeki dergahlarında, hitabet, irşâd, dil, edebiyat, psikoloji, matematik, astronomi, fizik, kimya, tıp, resim, musiki, hat, tezhip, nakış, cilt, oymacılık, kakmacılık, saatçilik dersleri isteğe bağlı olarak verilmiştir.

Mevlâna'nın "Eski erenler özvarlığı aşağılatmak için dilenmeyi hoş görmüşlerdir; ama biz, bizi sevenlere bu kapıyı kapattık. Herkes bir iş tutmalı, emeğiyle geçinmelidir. Böyle davranmayanlar bizden değildir" sözleri, ona bağlananları her dalda çalışmaya zorlamış ve bu arada sanat alanında da verimli çalışmalar yapılmıştır. Ana gaye olarak ruhî tezkiye ve tasfiyeyi arzulayan ve bu amaçla hücreye yerleşen dervişler, genellikle bir hobi ve bazan da bir gelir kaynağı olarak, el sanatlarında güzel eserler vermişlerdir.[1]

1- XX. Yüzyıla (H. 1322/M. 1904) Ait Hat (İstanbul Divan Edebiyatı Müzesi; Nr. 54) Suud Efendi'nin "Ya Hazret-i Mevlâna K.S.A. Meded" Yazısı

Mevlevî Tarikatı içinde yetişen sanatkarlar, Mevlevî

muhipleri (tarikatı ve tarikat ehlini sevenler) ve bu tarikata hizmet edenler, bu yolun inanç ve adetlerini, yaptıkları eserlerinde yansıtmışlardır. Fakat bazı eserlere isimlerini kaydetmedikleri için, onlarla ilgili bilgilerimiz yok denecek kadar azdır. Çoğu kere de faraziye yürütmekten başka yolumuz bulunmamaktadır.

Mevlevîler arasında çeşitli sanat dallarında bir çok tanınmış kimseler yetişmiştir. İslam yazı sanatı "Hattatlığa" bu tarikata mensup zevatın önemli katkıları olmuştur. Mevlevîliğin yayılmaya başladığı XIV. yüzyılda İslâm dünyasında yazı sanatı oldukça ileri gitmişti. Bu sırada Anadolu'da, özellikle İran'da Selçuklular zamanında gelişmeye başlayan yazı stili (üslubu) hakim durumdaydı. Kitapların yazılmasında kullanılan ve nesih denilen bu yazı, Selçuklular zamanında geliştiği ve bu alanda yüzyıllarca kullanıldığı için "Selçuklu Nesihi" adını taşıyordu. Mevlevî hattatları da Fatih devrine kadar bu yazıyı kullanmışlardır. Bu ilk devirlerdeki (XIV. ve XV. yüzyıllardaki) Mevlevî hattatları hakkında maalesef bilgimiz azdır. Yalnız tarikatın yayılmaya başladığı XIV. yüzyılda, Konya'da, bir çok hattat (Mevlevî, Mevlevîliğe hizmet eden hattatın) tarafından Mevlana'nın Mesnevîsi'nin yazıldığı da bir gerçektir.[2]

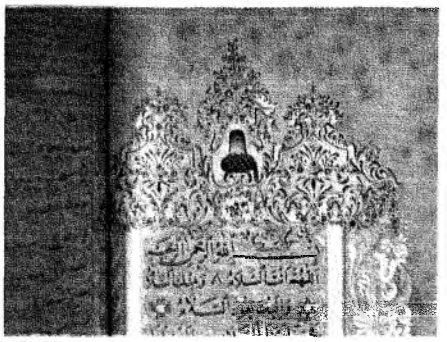
Fatih devrinden sonra, diğer hat türleri ile eserler veren Mevlevîler daha çok "ta'lik" yazmışlardır. Sülüs, nesih, kufi ve bunların "Celî"leri daha sonra gelmektedir.[3]

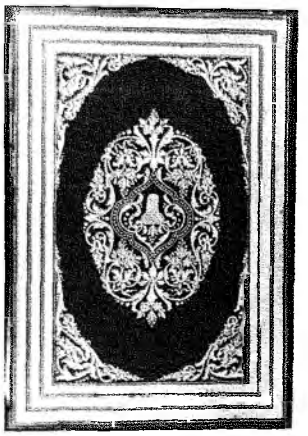
Mevlevî hattatların bir kısmı, isimlerinin sonlarına "El Mevlevî" ünvanını yerleştirmiştir. Bir grup ise dervişliğin verdiği tevazu veya kollektif bir eser yapıldığından isimlerinin sonuna bu unvanı eklememişler. Bazıları isimlerini bile kaydetmemişlerdir. Diğer sanat kollarında da (tezhip, resim vs.) aynı tavır sergilenmektedir.

Türk sanatçıları yazıda çizgiyi son sınırına vardırdıkları zaman tekrarların vermiş olduğu bunalımdan kurtulma çabasıyla kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptırdılar. Yazı bu yüzden dolambaçlı bir resim oldu. Bazı hattatların eliyle yazı, resim sanatına yaklaştı ve böylece hattatlıkta bir yazı-resim bölümü ortaya çıkmış oldu. Sanatkarlar, muhtelif şekillere girmek kabiliyetine sahip olan Arap harflerinin bu imkanından istifade ederek yazıdan resme geçtiler yani yazı ile resimler yapmaya başladılar. Mevlevîler'de sema halindeki dervişin duruşunu "Lam elif" harfi gibi gördüler.[4]

Hattatlar önceleri harfleri insan ve hayvan vücudu şeklinde düşünürken zamanla bundan vazgeçtiler ve İslâm yazısına atfedilen dini ehemmiyeti ve dolayısıyla İslâm'da resmin yasak olu-

XIX. Yüzyıla Ait Kutbı Nayî (Hamza Dede'nin Resmi (Şehabettin Uzluk Kolleksiyonu). Hasib Dede tarafından çizilmiştir.





XIX. Yüzyıla Ait Hat (İstanbul Divan Edebiyatı Müzesi, Nr. 352) "Ya Hazret-i Mevlâna Kuddise Sırrahu." (Solda)
XIX. Yüzyıla (H. 1304/M. 1886) Ait Tezhip (Konya Mevlâna Müzesi, Nr. 1069). (Ortada)
XIX. Yüzyıla (H.1304/M.1886) Ait Cilt (Konya Mevlâna Müzesi, Nr. 1069). (Sağda)

şu noktasından hareket ederek harflerin ve kelimelerin kompozisyonu ile meydana gelen yazı-resimlere yöneldiler ve onların daha ziyade dini ve tasavvufi bir karakter taşımasına dikkat ettiler. Müslüman sanatçılar batılı sanatçıların resim ve heykelde vardıkları zirveye hat, tezhip, çini gibi branşlarda ulaştılar.[5]

Resmin yasak olduğu devirlerde tarikatın kurucusunun adını, o tarikatın başlığı şeklinde yazıp duvara asmak pek yaygındı. Mevlevî görüşünü aksettiren yazı-resimlerin hemen hepsi Mevlevî sanatkarları tarafından yapılmıştır. Bu tarikata bağlı dervişler yazı-resimle bilhassa Mevlevî sikkesini resmetmişlerdir. Bunun en yaygın olanı "Ya hazret-i Mevlâna Muhammed Celâleddin-i Rumi" sözünün sikke şeklinde terkib edilenidir.[6]

Sanatkarların ayrıca yazı ile insan resimleri tertip ettiklerini de görüyoruz. Mevlâna'nın neyzen başı, Kutb-i Nayi Hamza Dede, esas konulardan biridir.[7]

XIX. Yüzyıla Ait Mevlâna'nın Minyatürü (İstanbul Şehir Belediye Müzesi, Nr. 3158).

MEVLEVÎ HATTATLARIN YÜZYILLARA GÖRE DAĞILIMI

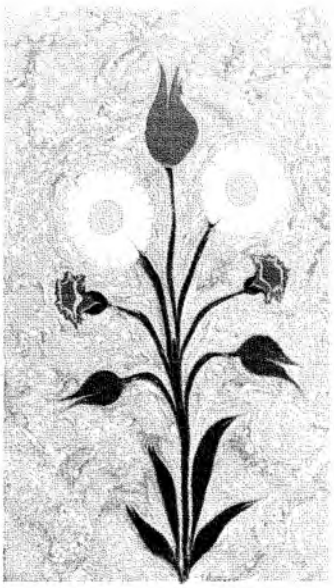
XIII. ve XIV. Yüzyıl: Ahmet Eflaki Dede, Hacı el-Mevlevî, Hasan Dede, Mahmud Muhammed el-Mevlevî, Mehmet bin Abdullah el-Konevi, Mehmed bin Hüseyin el-Mevlevî, Abdullahoğlu Muhammed el-Mevlevî, Nizameddin Dede, Nizameddin-i Hattat.[8]

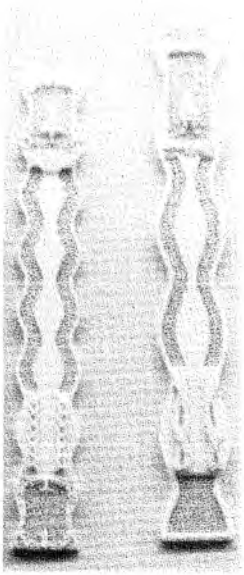
XV. Yüzyıl: Ahmet bin Ali el- Mevlevî, Konyalı Yusuf.[9]

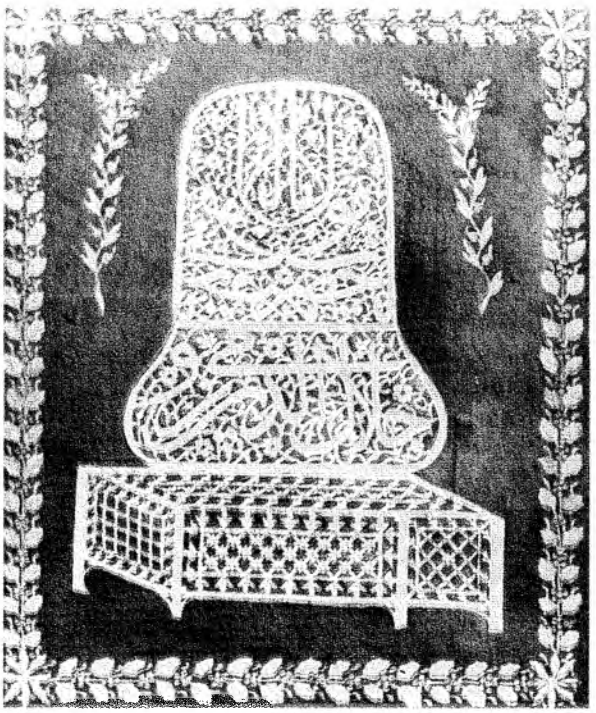
XVI. Yüzyıl: Abdülbaki el-Mevlevî, Bali Dede, Bursalı Fahri, Mesut bin Mahmud el-Mevlevî.[10]

XVII. Yüzyıl: Derviş Abdi, Şeyh Ahmed Gavsi Dede, Cevrî Dede, Fasih Ahmed Dede, Derviş Hüseyin, Hüseyin bin Muhammed el-Mevlevî, Derviş Hüseyin bin Sinan, Mehmet Dede, Derviş Mehmet el-Mevlevî, Recep Dede, Şeyh Sunullah Amasî.[11]

XVIII. Yüzyıl: Abdullah Efendi (Enis Mevlevî), Abdülbaki







XX. Yüzyıla Ait Çiçekli Ebru (İstanbul Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi). (Solda)
XIX. Yüzyıla Ait Fildişi Maktalar (Topkapı Sarayı Müzesi.) (Ortada)
XVIII. Yüzyıla Ait Katı' (İstanbul Divan Edebiyatı Müzesi, Nr. 356.) (Sağda)

Arif, II. Derviş Ali (Anbarcızâde), Ali Dede Hüdhüd, Emini Mehmet Bey, Seyyid Feyzullah bin Mehmet, Derviş İbrahim bin Ramazan, İbrahim Daimi, Lutfullah Efendi, Mehmet Arif el-Mevlevî, Mustafa Dede bin Mehmet, Mustafa Itri (Buhurizâde), Mustafa Sami (Arpaeminizîde), Nakkaşzâde Mehmet Ta'ib, Şeyh Osman Nayî Dede İbni İbrahim, Hacı Raşit Lutfullah, Süleyman Nahifi, Seyyid Yusuf Nesib Dede.[12]

XIX. ve XX. Yüzyıl Mevlevî ve Mevlevî Muhibbi Hattatlar: Sultan Abdülmecid, Abdülfettah Efendi, Derviş Ahmet Şems Dedesizâde, Ahmet Vesim Paşa, Ali Haydar Hafid-i Melek Paşa, Seyyid Ali el-Ulvi el-Mevlevî, Ömer Faruk Atabek, Ataullah Efendi, Hamit Aytaç, Aziz Efendi, Buharalı Hacı Abdülhamid Efendi, Cemaleddin Çelebi, Değirmencizâde İbrahim Efendi, Hafız Abdurrahman, Hafız Vahdeti, Halim Efendi, Hasan Hüsnü, Hasan Leylek Dede, Hasan Sırrı Efendi, Hulusi Efendi, İzzet efendi, Kemal Bey, Kıbrıszâde İsmail hakkı, II. Sultan Mahmud Han, Mehmed Efendi (İbn Hizır), Seyyid Mehmed Efendi, Mehmet Bahir, Şeyh Mehmet Elif Efendi, Mehmet Emin Dede, Mehmet Said Hemdem Çelebi, Derviş Mustafa el-Mevlevî, Mustafa Fehmi, Nafi' Efendi, Naili Efendi, Nuri Efendi, Necmeddin Okyay, Osman bin Ali el-Mevlevî, Osman Hamdi Efendi (Silleli Hattat Osman Hamdi Efendi), Ömer Vasfi, Pertev Paşa, Rakım (Ahmet), Rakım (Mustafa), Recaî Efendi, Rıza Efendi, Rifat Çelebi, Sami Efendi, Senih Efendi, Sıdkî Dede, Suud Bey, Şefik Bey, Şevki (Mehmet Şevki Efendi), Yesarî Zâde, Zeki Dede.[13]

Mevlevî Müzehhipleri: Mevlevî müzehhipleri başta Kuran olmak üzere Hadis kitapları, Mevlâna ve tarikatın büyüklerinin eserlerini süslemişlerdir. İlk Mesnevi 1278 tarihinde Muhlis bin Abdullahtır tarafından tezhiplenmiştir. Erken dönem Türk tezhip sanatının anıtsal ölçüdeki ilk örneği ise Sultan Veled dervişlerinden olan Muhammed bin Abdullah el-Konevî el-Veledî tarafından kaleme alınmıştır. II. Mahmut dönemi müzehhiplerinden olup Rokoko tarzı tezhipler yapan Hacı Dede'yi, Mevlevî Süleyman Efendi'yi ve Nakşi Dede'yi vazolu, vazosuz çiçek buketleri, demetler ve tek çiçekler yapan sanatçılar arasında sayabiliriz. Bu dönemin lâke müzehhipleri arasında Haşim Dede'nin adını verebiliriz.

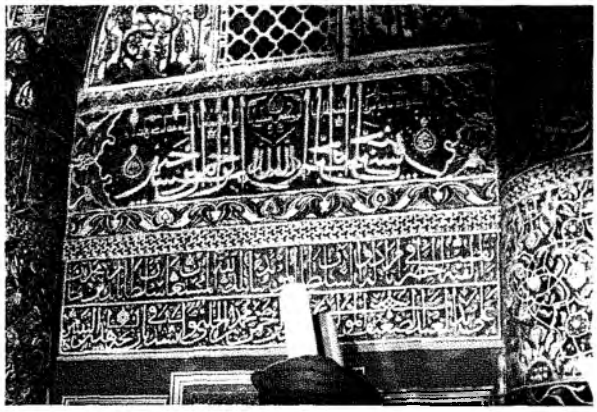
Beyazıt'ta çalışan son dönem Mevlevî müzehhipleri arasında Şeyh Arif, Hüsnü Efendi, Sami, Şevki, Şevket Efendileri sayabiliriz.[14]

Mevlevî Mücellitler: Ebubekir el-Cildi el-Mevlevî ve Mehmet Said Hemdem Çelebi'nin dışındaki sanatkarlar genellikle isimlerini beyan etmemişlerdir.[15]

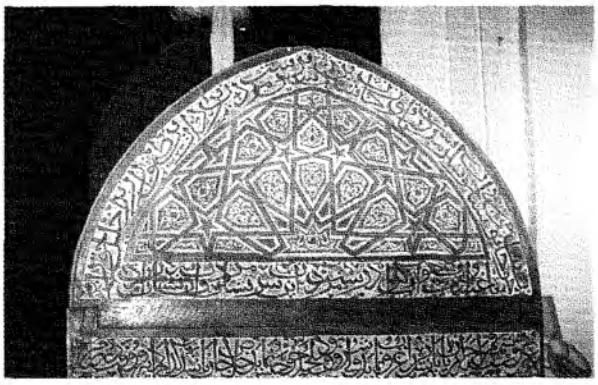
Mevlevî Ebruzenler: Mevlevî muhibbi Mustafa Düzgünman ve Niyazi Sayın dışındaki sanatkarlar hakkında detaylı bilgilere sahip değiliz.[16]

Makta' İmal Eden Mevlevîler: Cevrî, Fikri, Resmi, Sırrı, Hakkı 17.-19. Yüzyıl arasında fildişi ve bağadan maktalar üretmişler.[17]

Mevlevî Kağıt Oyma Sanatkarları (Katta'lar): Bursalı Fahri, Bursa Muhibbi Mevlevî Emanetçi Hacı Halil Hilmi Efendi, Eyyûbî (Derviş Hasan Dede, Konyalı Hacı Raşit Lûtfullah, Mehmet bin Gazanfer, Süleyman'ül Mevlevî.[18]



İlk Olarak II. Beyazıt Devrine (1481-1512) Ait Duvar Resmi (Konya Mevlâna Türbesi Kıble Duvarı). Abdürrahman ül-Mevlevî.



XIII. Yüzyıla (H. 672/M. 1273) Ait Mevlânanın Ahşap Sandukası (Konya Mevlâna Müzesi) Mimar Abdülvahit bin Selim ve Ağaç İşi Ustası Hümamüddin Muhammed bin Künak el-Konevî tarafından yapılmıştır.

Mevlevî Minyatüristler: Hacı Vesim Paşa, Ahmet Süheyl Ünver.[19]

Duvar Resmi Yapan Mevlevîler: Abdürrahman ül-Mevlevî, Konyalı Mahbub Efendi.[20]

Mevlevî Ressamların Yüzyıllara Göre Dağılımı: Bugüne kadar, Mevlevîliğin dışında, tarikatların ayin ve merasimlerini, adetlerini, kıyafetlerini gösteren, devirlerinden kalma resimli yazmalar bulunamamıştır.[21]

XIII. Yüzyıl: Konyalı Ressam Ahmet, Alaeddin Siryanus, Aynüddevle-i Rumî, Şeyh Bedreddin-i Yavaş el Ma'ruf bi Nakkaş, Şehabettin.[22]

XIV. Yüzyıl: Haciyül Mevlevî.[23]

XV., XVI. ve XVII. Yüzyıl: Abdürrahman ül-Mevlevî, Ahmet (Fasihî), Asarî (Esedî), Mevlevî Behzad, Fasih, Derviş Haşimi, Medari Mustafa, Mehmet Dede veya Çelebi (Fennî Dede), Nakkaş Dede.[24]

XVIII., XIX. ve XX. Yüzyıl: Derviş Abî, Hasip Dede, Hüsnü Yusuf, Mustafa Ağa, Müsahip Said Efendi, Nami Dede, M. Nuri, Cerrahpaşalı Salih, Hacı Vesim Paşa, O. Yümni, Dr. Ali Bey, Çelebi Yusuf Ziya Paşa.[25]

Ağaç İşleriyle Uğraşan Mevlevîler: Bedreddin-i Neccar-ı Mevlevî, Sinaneddin-i Neccar, Mahmud-ı Neccar, Hümamüddin Muhammed bin Künîk el Konevî.[26]

Mevlevî Mimarlar: Abdülvâhit bin Selim, Kalûyan el Konevî, Kölük bin Abdullah.[27]

Mevlevî Cam Ustaları: Mevlevî Mehmed Dede.[28]

Mevlevî Çini Ustaları: Ahmet bin Abdullah bin Aslhî.[29]

MEVLEVÎ MEZAR TAŞI SANATÇILARININ YÜZYILLARA GÖRE DAĞILIMI

XIV. Yüzyıl: Arslan, Mehmet bin Ali bin Garipşâh et-Tacik el-Evherî, Mustafa bin Çomar el-Ma'rufî.[30]

XV. Yüzyıl: Ahmet bin Ali el-Mevlevî, Yusuf bin Hamza el-Meşhurüt Türk İsa el-Konevî.[31]

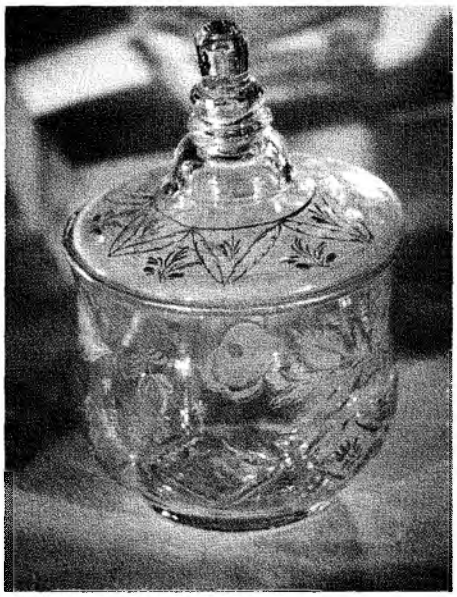
Yazı Altlığı Yapan Mevlevîler: Mevlevî Nakşî Dede.[32]

Hakkâk Mevlevîler: Nazif Dede, Fethi Dede, Debbah Ahmet Dede, Mevlevî Muhibbi Fenni.[33]

Kağıt Makası İmal Eden Mevlevîler: Hayreddin.[34]

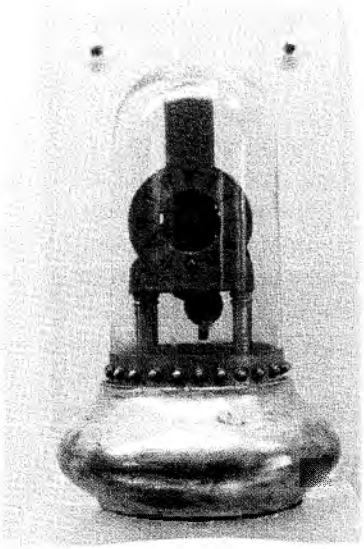
Mevlevî Kalemtıraşçılar: Şeyh Osman Mevlevî, Galatalı Recai, Resmi, Değirmenci İbrahim Recai H. 1260/M.1844, Resmi H. 1285/M.1868'lerde yaşıyorlarmış. Değirmenci İbrahim ise 1902'de vefat etmiştir.[35]

Maden Sanatı Ustası Mevlevîler: Maden sanatı örneklerinin ustaları genellikle bilinmiyor. Ancak Konya Mevlâna Müzesi H.1231/M.1815 tarihli pazarcı



XIX. Yüzyıla Ait Şekerlik (İstanbul Şehir Belediye Müzesi Nr. 3293).

XIX. Yüzyıla (H. 1280/M. 1864) Ait Mezar Taşı (Konya Mevlâna Müzesi Haziresi Nr. 132) Esseyyid Muhammed Fehmî Dede'ye aittir.



XIX. Yüzyıla (H. 1224/M. 1809) Ait Saat (Topkapı Sarayı Müzesi Saat Seksiyonu) Ahmet Gülşeni el-Mevlevî Tarafından Yapılmıştır.

maşası, İstanbul Şehir Belediye Müzesi H. 1299/M.1881 tarihini taşıyan mühür ve Karaman Müzesindeki H. 1308/M. 1890 tarihli mührün sahiplerini bilmekteyiz. Bunlar sırasıyla Derviş Mustafa, Hatice Şerife Kalfa ve Şeyh Hüsameddin el-Mevlevîdir.[36]

Mevlevî Saatçiler: Ahmet Gülşeni el-Mevlevî, Esseyyid Hüseyin Hakî bin Ahmet Eflakî, Mehmed Şükrü, Ahmed Eflakî Dede.[37]

Yukarıda verdiğimiz bilgileri dikkate aldığımız taktirde, Mevlevîliğin Türk Plastik Sanatları'na olan etkisinin ne denli büyük ve derin olduğunu anlarız.

Bu tarikat aşağı yukarı bütün Türk sanatı dallarını etkilemiştir. Zaten Mevlâna "Herkes bir iş tutmalı, emeğiyle geçinmelidir. Böyle davranmayanlar bizden değildir" der.

Dolayısıyla Mevlevîliğin terbiye ocağı olan Mevlevîhanelerde, sanat üzerinde durulmuş, hat, tezhip, cilt, ebru, hakkaklık, minyatür, resim, ağaç işi, mimarlık, maden, cam, çini, taş işçiliği branşlarında Türk Plastik Sanatları'nı etkileyip, derin izler bırakacak ustalar yetişmiştir.

---

1 Gölpınarlı 1963, 3; Özönder 1988, 97; Çıpan 1992, 119.
2 Alpaslan 1973, 9; Arseven III/1959, 318.
3 Özönder 1986, 136; Özsayıner 1994, 42.
4 Aksel 1967, 13; Aksel 1972, 32; Alpaslan 1973, 2; Önder 1995, 35.
5 Alpaslan 1973, 5; Özdeniz 1994, 36; Taşkale 1994, 78.
6 Aksel 1967, 119; Aksel 1972, 32; Alpaslan 1973, 21.
7 Aksel 1967, 119; Önder 1995, 36.
8 Sakıb Dede H. 1283/M. 1866, 5; Müstakimzâde 1928, 568; Ünver 1934, 9; Meriç 1936, 155; Uyar 1949, 5, 22-23; Uzluk 1957, 35-37; Eflaki (çev.: Yazıcı) II/1980, 726, 728; Gölpınarlı 1983, 131; Bayat 1989, 85; Bayburtluoğlu 1993, 5.
9 Uzluk 1957, 39; Sönmez 1995, 33.
10 Habib 1887, 261; Âli 1926, 63; Müstakimzâde 1928, 240-241; Ünver 1934, 19; Uzluk 1957, 53; Rado 1984, 93; Bayat 1989, 86; Mesara 1991,12-14.
11 Sakıb Dede III/H. 1283/M. 1866, 104; Habib 1887, 238, 239; Süreyya H. 1311/M. 1893, 21; Ergun 1931, 450-452; Suyolcuzade 1942, 18-19, 105; Ayan 1981, 4-8; İpekten 1988, 129; Özsayıner 1992, 126; Dayıoğlu 1994, 154; Acun 1997, 589.
12 Esrar Dede (tarihsiz) 1116; Sakıb Dede H. 1283/M. 1866, 222; Habib 1887, 238; Ziya 1913, 142-149; Ethem 1924, 119; Âli 1926, 62; 199; Müstakimzâde 1928, 669-670; Rıfat 1942, 18-19; Uzluk 1957, 65; Onur 1972, 44; Bayrak 1979, 134; Akar 1981, 3; Nutku 1987, 38; Ülker 1987, 27.
13 Evren 1937, 28-29; Can 1945, 1, 3, 11; İnal 1955, 35, 37; Ünver 1964, 124; Arseven 1973, 12-13; Yücel 1977, 12; Derman 1981, 57, 58, 61, 62; Onur 1985, 62-66; Turhan 1987, 160-168; Ülker 1987, 39; Serin 1988, 11-13; Tanrıkorur 1988, 62; Ayvazoğlu 1989, 418-419; Önkal 1990, 257; Sungur 1994, 46.
14 Uzluk 1957, 37; Ünver 1964, 24, 139.
15 Gölpınarlı I/1967, 54.
16 Derman 1976, 49; Göktaş 1986, 27-31; Çoktan 1992, 10.
17 Ünver 1964, 11; Ayan 1981, 4-8; Rado 1984, 96, 98; Mesara 1991, 8.
18 Habib 1887, 261; Âli 1926, 63; Ünver 1934, 19; Çığ 1957, 159-173; Edhem 1970, 30-31; Cumhur 1982, 112; Çağman 1985, 93.
19 Önder (tarihsiz), 75; Uzluk 1957, 79-80.
20 Uzluk 1957, 105; Önder 1962, 290.
21 Karamağaralı 1976, 251.
22 Edhem 1910, 9; Ünver 1943, 78; Uzluk 1945, 19-20; Uzluk 1957, 26; Eflaki (çev.: Yazıcı) I/1976, 225, 273, 277, 414, 463, 464; Uzluk 1985, 275-278.
23 Ünver 1934, 9; Meriç 1936, 155; Uzluk 1945, 26-29.
24 Çelebi I/H. 1314/M. 1896, 61; Ünver 1934, 18; Suyolcuzâde 1942, 327; Uzluk 1957, 64,65.
25 Abdülbaki Dede (tarihsiz), 72; Şehabettin 1921, 169-170; Uzluk 1923, 152-153; Ünver 1943, 28; Ziya I/ H. 1366/M. 1946, 354-355; Tansuğ 1991, 365.
26 Akyurt 1936, 113-127; Konyalı 1964, 664 -674; Karamağaralı 1966, 38-42; Eflaki (çev.: Yazıcı) I/1976, 175; Eflaki (çev.: Yazıcı) II/1980, 608, 898.
27 Uzluk 1952, 6; Tuncer 1985, 109-118.
28 Aslanapa 1984, 341; Tansuğ 1991, 76; Bayramoğlu 1994, 12.
29 Taşkın 1971, 244; Önge 1985, 401-406; Sönmez 1995, 46
30 Uzluk 1945, 32; Uzluk 1057, 40,41; Sönmez 1995, 31-32.
31 Uzluk 1945, 31; Uzluk 1957, 39; Sönmez 1995, 33.
32 Ünver 1964, 118-119; Ünver 1965, 19.
33 Ünver 1964, 126-127.
34 Ünver 1964, 116-117.
35 Ünver 1964, 112-116; Derman 1967, 173-174; Derman 1993, 377.
36 Konyalı 1950, 119.
37 Koçu I/1958, 361-362; Ülkümen 1962, 18; Tuzcular 1977, 75; Yazıcı 1993, 34; Önder 1995, 167.

KAYNAKLAR

Acun 1997: H. Acun, "Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar,* Güner İnala Armağan, Ankara (1993), s. 1-20.

Akar 1977: A. Akar, "Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazıtlarında Süslemeler", *Atatürk Konferansları,* XVII, (1977), s. 73-77.

Alpaslan 1973: A. Alpaslan, "İslam Yazı Sanatı 'Hattatlık'a Mevlevîler Önemli Katkıda Bulundu", *Milliyet Sanat Dergisi,* 58 (1973), s. 9-15.

Bayat 1989: A. H. Bayat, "Hüsn-i Hat Sanatında Mevlevîlik ve Mevlevîler", *4. Milli Mevlâna Kongresi,* (1989), s. 81-101.

Çağman 1979: F. Çağman, "XVI Sonlarında Mevlevî Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *Milletlerarası Türkoloji Kongresi* I, (1979), s. 651-677.

Çıpan 1992: M. Çıpan, "Mevlevîlik Yolunda Fasih Ahmed Dede", *6. Milli Mevlâna Kongresi,* (1992), s. 119-129.

Derman 1977: U. Derman, *Türk Sanatında Ebru Sanatı,* İstanbul 1977.

Gölpınarlı 1983: A. Gölpınarlı, *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik,* İstanbul 1983.

Haseki 1976: M. Haseki, *Plastik Açıdan Türk Mezar Taşları,* İstanbul 1976.

Karamağaralı 1976: B. Karamağaralı, "Anadolu'daki XII.-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* XXI, (1976), s. 247-276.

Mesara 1991: G. Mesara, *Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Katı'),* Ankara 1991.

Önder 1970: M. Önder, "Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsler" *Türk Etnografya Dergisi,* XII, (1970) s. 5-16.

Özönder 1988: H. Özönder, "Ateş Baz Velî ve Mevlevî Dergâhlarında Ateş Bâz Velî Makamı'nın Önemi", *3. Milli Mevlâna Kongresi,* (1988), s. 96-103.

Rado 1984: Ş. Rado, *Türk Hattatları,* İstanbul 1984.

Uzluk 1957: Ş. Uzluk, *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler,* Ankara 1957.

Ünver 1934: A. S. Ünver, "Selçuklular'da ve Osmanlılar'da Resim, Tezhip ve Minyatür" (Orta Asya Kısmı), *Türk Tarihinin Ana Hatları,* 11 (1934), s. 3-32.

TEZHİP
VE
CİLT

OSMANLI SANATINDA CİLT
103
OSMANLI ASIRLARINDA USLÛP VE SANATKÂRLARIYLA TEZHİP SANATI
108
OSMANLI SANATINDA TEZHİP
120
XVIII. YÜZYIL MEZEHHİP, ÇİÇEK RESSAMI VE LÂKE USTÂDI ALİ ÜSKÜDÂRİ
126
TÜRK TEZHİP SANATININ SÜSLEME UNSURLARI
131
İPEK TEZHİP
146

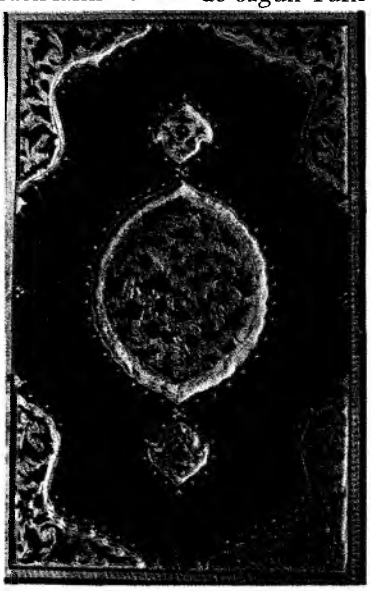
OSMANLI SANATINDA CİLT

PROF. DR. ZEREN TANINDI
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

İLK ÖRNEKLER

Bu dönem Türk ciltlerinin sanat değeri nitelikteki tarihli ilk örneği müzik ile ilgili bir kitaba kaplanmıştır (TSM, R.1726). 1434-35 yılında Sultan II. Murad'a (1421-1444-1446-1451) sunulan kitabın açık kahve renk deri dış kapaklarının ön yüzüne içi rumîlerle dolu oval, arka yüzüne yuvarlak birer şemse yapılmış, köşebentleri ve enli bordürleri örgü motifleriyle, miklebinin üzeri ise rumî motiflerinin yanı sıra 15. yüzyıl deri ciltlerinde yaygın olarak kullanılacak sarmal dallar üzerinde sıralanan iri çiçekler ve yapraklarla süslenmiştir. Süslemeler aletle yapılmış ve aletin bıraktığı oyuntular altın yaldıza ve mavi renge boyanmıştır. Vişne renk deri iç kapakların şemselerinin içine geometrik biçimli oyma deri süsler yapılarak bu kısımda dış yüzden farklı teknik uygulanmıştır. Bu cildin bezemelerinin daha geniş deri yüzeydeki uygulaması, ilk Osmanlı Kur'an nüshalarının ihtişamlı bir örneğinin deri cildinde görülür (Bursa TİEM, 207).

Umur Bey (ölm. 1461), babası Timurtaş Paşa (ölm. 1404) ve kardeşleri gibi padişahlara hizmet etmiş bir devlet adamıdır. Ahmed Dai gibi dönemin şairlerini ve bilginlerini destekleyen Umur Bey'in bir kitapsever olduğu yaptırdığı mescit, imaret ve medresede okunmak üzere vakfettiği kitaplardan bellidir. Bu kitaplardan bir kısmının deri ciltlerinin özellikle iç kapaklarının farklı tasarımlarla bezendiği görülür (Bursa İK. Genel 931, Ulu C. 318). Kırmızı veya kestane renk deri ciltlerin dış yüzlerinde, içinde iri bir buketin yer aldığı oval bir şemse, iç kapaklarda blok kalıpla yapılmış, içleri çiçeklerle dolu çok kollu yıldızlar, altıgenler, dairelerden oluşan geometrik biçimler vardır. Bu motiflerin kimilerinin içine Ahmed b. Turbeği ve Hasan olarak mücellidin ismi veya bir emire övgü sözleri de yazılmıştır. Bu ciltlerin içerdiği zengin desen tasarımının Bursa'da Yeşil Camii'nin çini, duvar resmi ve ahşap süslemeleriyle, İznik'de üretilen çini tabakların, Uşak tipi halıların desenleriyle olan yakınlığı Bursa'da 15. yüzyılın ilk yarısında yaratıcı ve verimli bir nakış etkinliğinin sürdüğü belki de özgün Türk bezemelerinin üretildiği ve saray çevresinin desteğinde ve kontrolünde olan ilk nakkaşhane örgütlenmesinin Bursa'da başladığı söylenebilir.


Şemse cilt

FATİH SULTAN MEHMED'İN KİTAPLARININ CİLTLERİ: 15. YÜZYIL İKİNCİ YARISI

Elyazma eserin sanat değerinin olması için yoğun bir çabanın ve özenin gösterilmesi Sultan II. Mehmed'in (1444-1446-1451-1481) desteğinde olur. Tıp, felsefe, mantık, belagat, coğrafya gibi bilimsel konulu eserlerin istinsah edildiği

veya onların müellif nüshalarının II. Mehmed'in kütüphanesine getirildiği veya dönemin bilginlerinin bu konularda eserler telif ettikleri bilinmektedir. İşte bu eserlerin Sultan için veya vezir Mahmud Paşa'nın (ölm. 1474) hazinesi veya kütüphanesi için istinsah edilmiş olanların ciltleri, tezhipleri ve hatları sanat değeri taşır. Bu dönemde Saray mücellitlerinin hazırladıkları deri ciltlerde genelde uygulanan tasarım; dış yüzlerde cilt yüzeyine oranla iri, kenarları dilimli, salbekli oval şemse ve köşebentlerdir. Şemse ve köşebentlerin içi aletle yapılmış, iri hatayîler, rumîler ve dallarla bezenmiş, aletin oyuntuları altın yaldızla veya maviyle boyanmıştır. Oyma deriden yapılan süslemeler ciltlerin iç kapaklarında kullanılmıştır (TSM, A.1032, A.2177). Bu döneme ait kitapların kimilerinin deri dış kapaklarında hayvan mücadelelerini gösteren süslemeler de aletle veya kalıpla yapılmıştır. Çağdaşı Türkmen ve Timurî mücellitlerince sık kullanılan bu tür tasarımları İstanbul'a taşıyanın Türkmen mücellit ve hattat Gıyaseddin el-Isfahani olduğu sanılır (İstanbul TİEM, 1820, 2031). Deri cildin dış kapaklarına rûganî teknikte süsleme yapılması da bu dönemde olmuştur (TSM, A.1672). Çoğu Sultan II. Mehmed için hazırlanmış bir grup kitabın dış veya iç kapaklarına kırmızı, yeşil, desenli veya düz kadife, desenli saten, ipekli, pamuklu çizgili dokumaların kaplandığı görülür. Bu kumaşların hiç biri cilt için özel dokunmamıştır. Bunlar başka amaçlar için kullanılmış artık parçalar veya numune olarak dokunmuş parçalar olmalıdır (TSM, A.3236, A.3446, A.2460).

Lâke cilt

GÖMME ŞEMSELİ VE KÖŞEBENTLİ CİLTLERİN YAYGINLAŞMASI: 15. YÜZYIL SONU, 16. YÜZYIL BAŞI

Gömme şemse ve köşebentlerle bezenmiş deri ciltlerin ustalıkla yapılmış olanları hattat Şeyh Hamdullah'ın istinsah ettiği Kuran nüshalarının kaplarında görülür (TSM, E.H.71). Bu tür tasarımların yapılmasında ve gelenekselleşmesinde mücellit Gıyaseddin'in önemli payı vardır (TSM, YY. 830). Sözü edilen dönemin deri ciltlerinin dış kapakları gömme salbekli şemseli, gömme köşebentli ve enli bordürlüdür. Bunların içleri yüksek kabartma olarak kalıpla yapılmış hatayîler, tomurcuklar, rumîler ve dallarla, bezenmiş, kimi zaman bezemeler, kimi zaman zeminler altın yaldızla boyanmıştır. İç kapaklar da benzer şekilde süslenmiştir (TSM, H.1123, B.29).

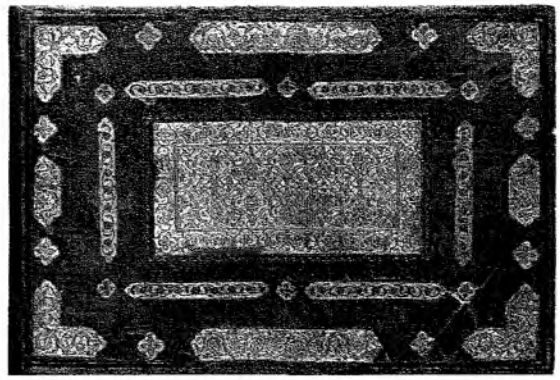
KİTAP KAPLARINDA YEPYENİ GÜZELLİKLER: MÜCELLİT MEHMED ÇELEBİ, 16. YÜZYIL İLK YARISI

Bu dönemde mücellitler klasik gelenekten esinlenmekle beraber yenilik atılımları da yaparlar. Bu yenilik şemse ve köşebent içlerini dolduran bezeme tasarımında görülür. Oval, dilimli şemse ve köşebentler içindeki bir yaprak kümesinden veya birkaç saptan çıkan ince dal şemse içinde dağılır, kıvrılır veya kırılarak aşağı uzar. Bu dallar üzerinde hançeri yapraklar, tomurcuk halinde, açmış veya buket halinde hatayîler sıralanır. Enli gömme bordürde de hatayî, bulut düzenlemesi yapılır. Saz üslubu olarak tanımlanan bu tasarım, miklebin şemse ve köşebentlerinde de tekrarlanır. Bezemeler sıvama altın yaldıza boyanır. İç kapaklar da derin gömme şemseli ve köşebentlidir. Burada saz üslubundaki bezemeye bulut motifleri de katılmış, zeminler altın yaldıza boyanmıştır. Yukarda açıklanan deri cilt bezeme tasarımı bundan böyle Türk kitap kaplarının esas öğesi olur ve bu tasarım 20. yüzyılda da Türk mücellitleri tarafından uygulanır. Saz üslubunda tasarlanmış deri ciltlerin gözkamaştıran soyluluktaki ilk örneği 1557-1558 yılında Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)

için hazırlanan *Süleymanname*'nin kabıdır (TSM, H.1517). Belgeler bu dönemin mücellit zümresinin başında Mehmed Çelebi olarak bilinen Mehmed b. Ahmed'in olduğunu ve onun kardeşleri Hüseyin, Hasan ve Mustafa'nın da aynı örgüt içinde çalıştıklarını ve Mehmed'in oğlu Süleyman'ın da 16. yüzyılın sonlarında mücellitbaşı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Mehmed Çelebi'nin Sultan Süleyman dönemi Ehl-i Hıref örgütünün önde gelen bir sanatçısı olarak *Süleymanname*'nin cildini yaptığı ve bu ciltte uyguladığı tasarımla Türk cilt sanatında geleneksel öğeleri yerleştirdiği söylenebilir. Artık bundan böyle yukarda açıklanan tasarımda yapılan ciltler üstad Mehmed Çelebi işi olarak tanımlanacaktır.

KİTAP KAPLARININ NAKIŞ DEĞERİ

Rûganî veya lâke denilen kitap kapları, Saray nakkaşhanesinin müzehhip, musavvir ve mücellitlerinin işbirliğinin ürünüdür. Dönemin ünlü nakkaşları Şah Kulu'nun ve Karamemi'nin de bu tür çalışmada payının olduğu, dolayısıyla nakkaşhanenin renkli şatafatının, şık, güzel, göze hoş gelen çoşkun çizimlerle ciltlere aktarıldığı izlenir. Ciltlerde kabın içi ve dışı sıvama rûganî teknikte bezendiği gibi, salt gömme şemse ve köşebent arasının da bu teknikte bezendiği görülür (TSM, R.804). Siyah zemine vişne rengi ve altın yaldız saz üslûbu tasarımı (TSM, H.802), siyah zemine altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan küçük yapraklar ve hatayîler, bulutlar, uçan kuşlar, periler (TSM, R.804, R.805), avlanan avcılar, eğlenen sultan ve maiyeti, çeşitli doğal çiçeklerle donanmış bahçe görünümleri (TSM, E.H.2851) lâke ciltlerin bezemelerini oluşturur.



Şah Tahmesp tarafından II. Selim'e hediye edilen kûfi hatlı Kur'an-ı Kerim'in cilt kabı

GÖRKEMLİ ÇALIŞMALAR VE USTALARI: 16. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI

Gömme şemseli ve köşebentli deri, deri ve kumaş üzerine işleme, altın ve gümüş levhayla kaplı, üzeri değerli taşlarla süslü ciltler, kitap sanatının en verimli döneminde, Saray sanatının tüm ihtişamını gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Şemseli deri ciltlerde geçmişten alınıp sürdürülen geleneksel öğeler özel bir özenle geliştirilmiş, Saray'ın ağırbaşlı, resmi ortamı sanki bunlara yansımıştır. Bu dönemde geleneği özenle geliştiren mücellit Abdi olmuştur. Onun Mehmed Çelebi'nin kardeşi Mustafa'dan sonra sermücellit olduğu ve bu görevde 1584-1605 yılları arasında kaldığı düşünülür. Abdi'nin eseri olan *Hünername*'nin birinci cildin (TSM, H.1523) kabının dış kapaklarının şemse ve köşebent içleri, şemse ve köşebentler arası vişne renk deri üzerine kalıpla, sarmal dallar, hatayîler, saz yaprakları ve bulutlarla kademeli olarak bezenmiş, zeminler sarı ve kırmızı tonunda altın yaldıza boyanmıştır. Vişne renk deri iç kapakların gömme şemse ve köşebent içleri de saz üslubunda bezenmiş, şemse ve köşebentler arası fırçayla ve altın yaldızla saz üslubunda bulutlu bezemeyle doldurulmuştur. Abdi'nin, bugün özgün ciltleri bulunmayan *Hünername*'nin ikinci cildinin (TSM, H.1524) ve *Zübdet-üt Tevarih*'in (İstanbul TİEM, 1973) ve *Surname*'nin (TSM, H.1344) ciltlerinin yapılmasında meslektaşları ve çıraklarıyla birlikte çalıştığı belgelerden anlaşılmaktadır. 62 x 41 cm ölçüsüyle Saray nakkaşhanesinin anıt eserlerinden biri olan ve hattını Ahmed Karahisari ve Hasan Çelebi'nin yazdığı kabul edilen Kur'an'ın ihtişamlı deri cildini yapanlar arasında Abdi'nin ve Mehmed Çelebi'nin oğlu Süleyman'ın da olduğu sanılır (TSM, H.S.5).

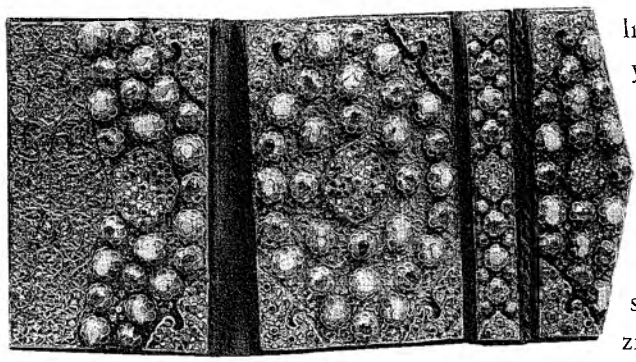
KUYUMCULUK ESERİ OLARAK KİTAP KABI

Değerli taşların kitap kabına uygulandığı ilk örneklerden biri 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen *Divan-ı Babür*'ün cildidir (TSM, R.741 mük.). Bu cildin dış kapaklarının bordürü içine açılan yuvalara inciler yer-

leştirilerek sade ve zarif bir kuyumculuk işçiliği yapılmıştır. Benzer sadelik ve zariflikte bir diğer kitap kabı, seçilmiş sureleri içinde toplayan ve 1583 yılına tarihli esere kaplanmıştır (TSM, E.H.406). Bu kapağın vişne renk deri cildinin üzerine sıvama olarak kalıpla sarmal dallar, hatayîler ve bulutlar yapılmış, hatayîlerin ortasına firuzeler ve yakutlar yerleştirilmiştir. Sultan III. Murad'ın (1574-1595) *Divan*'ının kabı Saray kuyumculuğunun önde gelen ürünlerindendir(TSM, 2/2107). Dış kapaklar, farklı biçim ve teknikte işlenmiş altınla kaplıdır. Salbekli şemse ve köşebentlerinin içi sarmal dallarla, küçük çiçek ve yapraklarla, altın yuvalar içinde zümrüt, yakut ve elmaslarla bezenmiştir. Şemse ve köşebentler arasında kalan alan delik işidir. Dış kapağın bordüründeki kitabede, cildin 1588 yılında Saray'ın kuyumcubaşısı Mehmed tarafında yapıldığı yazılıdır. Saray hazinesine kayıtlı ve çoğu Kur'an nüshalarına kaplanan bazı mücevherli ciltlerin de bu ustanın işi olduğu düşünülür (TSM, E.H.207, 2/2086, 2/2121).

İŞLEMENİN KİTAP KABINA UYGULANMASI

16. yüzyılın ikinci yarısında Türk cilt sanatında özel değerde bir iki örnek vardır ki bunlar içeriğiyle uyumlu bir bütün oluşturmuş, deri ve ipekli kumaş üzerine işleme kitap kaplarıdır. Örneklerden biri sayfa kenarlarının gösterişli halkârî bezemeleri ve tasvirleriyle ünlenen bir tarih kitabına *Nusretname*'ye aittir (TSM, H.1365). Kitabın dış kapakları yakut rengi atlas kumaşla kaplıdır. Kumaş üzerindeki bezemeler pesent, sapişi, ve sarma tekniklerinde mavi, pembe, kahverengi ipek iplik ve gümüş iplikle, altın telle işlenmiştir. Şemse içine dallar, hatayîler, rumîler, köşebentlere sümbül dalı, şemse ve köşebentler arasındaki alana dallar, hatayîler, bulutlar, sertap üzerine çintemanî motifleri işlenmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir Kur'an kabının siyah renk deri dış kapaklarının şemse ve köşebentlerinin içine ve şemse köşebentler arasındaki alana sümbüller, güller, laleler altın tel, siyah ve mavi ipek iplikle işlenmiştir (İstanbul ÜK. A.6570).



17. yüzyıla ait mücevherlerle süslü cilt. (Topkapı Sarayı Müzesi)

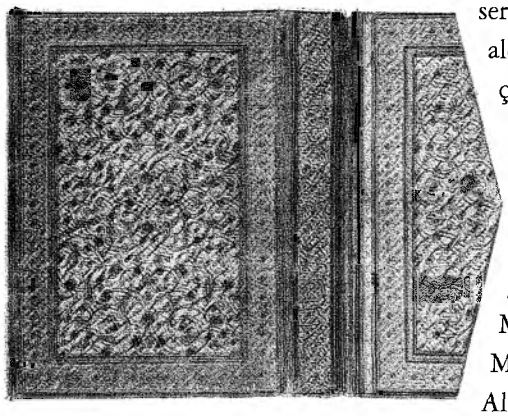
GELENEKLERİN DEVAMI VE BAZI YENİLİKLER: 17. YÜZYIL BAŞI

17. yüzyıl başında özellikle Sultan I. Ahmed (1603-1617) adına veya onun döneminde hazırlanmış eserlerin deri ciltlerinde görüleceği gibi, kitap ölçülerinin büyük olduğu ve mücellit Abdi ve ekibinin üslup özelliklerini taşıdıkları görülür (TSM, B.408, B.409, H.1124). 17. yüzyıla ait maaş defterlerinde Abdi b. Şaban'ın ekibinde mücellit Kara Mehmed serbölük olarak çalışmış ve bu görevi 1623 yılına kadar sürdürmüştür. Kara Mehmed'in yaptığı deri ciltlerin bir kısmı minyatürlü *Siyer-i Nebi*'ye aittir (New York P.L. T.3). Bu ciltler ve ona atfedilen başka ciltler, içleri saz üslubunda kalıpla bezemeli gömme altın yaldız şemseli ve köşebentli olarak tasarlanmıştır. Bu dönemde bir deri kapağın dışına ve içine bir çini pano izlenimi verecek şekilde tasarlanmış, saz üslubunda fırçayla çizilmiş ve altın yaldıza boyanmış bezemeler dönemin yeniliği olarak söylenebilir (TSM, H.1609).

17. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI- 20.YÜZYIL

17. yüzyılın sonlarında gömme şemseli ve köşebentli deri ciltlerin yanı sıra şemse ve köşebentlerin içlerinin ve şemse ve köşebentler arasında kalan alanın, bordürlerin içinin aletle yapılmış ve altın yaldıza boyanmış sarmal rumîler ve noktalarla bezendiği görülür (TSM, E.H.1487). Deri kitap kaplarının şık, zarif, zengin, çeşitli çizim ve renklerle göze çarpan rûganî teknikte bezenmiş kapakların yeni uygulamaları, özellikle 18. yüzyıldaki örnekleri çoktur. Bu tekniği cilde de uygulayan sanatçıların önde geleni 1718-1763 yılları arasında eser veren Ali el-Üsküdarî'dir. O rûganî işinde usta olduğu kadar müzehhiplikte ve

hattatlıkta da ünlüdür. Ali Üsküdarî saz üslûbunda bezenmiş cilt tasarımında gelenekselliği sürdürürken, gölgeli boyamalarda ve buket biçimli bezeme öğelerinde çağdaşı üslûplara da yer vermiştir (TSM, A.3652, E.H.2834). Ali Üsküdarî gibi rûganî cilt yapanlar eserlerinin üzerine isimlerini yazmışlardır. Buket tasarımını ciltte yaygın olarak kullanan Ahmed Hazine (TSM, A.3653), Ali Çakeri (TSM, E.H.1430), buketlere batılı tarzda manzaraları da katan Abdullah Buharî (TSM, E.H.1380) 18. yüzyılın lâke ustalarıdır.



18. yüzyıl ortalarında, ortası şişkin, dar uzun şemse biçimleri yaygınlaşır. Bu biçimdeki şemse içine aletle sarmal rumîler ve noktalar, fırçayla içi çiçeklerle dolup taşan vazo motifleri yapılır (TSM, E.H.2056, E.H.1722). Bu dönemin sonlarında kimi ciltlerin dış ve iç kapakları alet ve fırçayla yapılmış ve altınla yaldızlanmış sıvama baklava biçimleriyle bezenirken (TSM, YY.819), kimi ciltler de dış kapağa kumaş kaplanmış, iç kapaklarına buketler yapılmıştır (TSM, E.H.1339). 19. yüzyıl müzehhiplerinin aynı zamanda sermücellit olarak Saray'da görev aldıkları bilinmektedir. Bu sanatçılar batı sanatının barok ve rokoko kıvrımlamalarını, içi çiçekle dolu sepet ve saksıları tezhipteki kadar çoşkulu ve renkli olmasa bile ciltlere uygulamışlardır (TSM, M.62, MR.276). Ahmed Ataullah, Mehmed Raşid, Mehmed Salih, Ali Ragıp eserleri bilinen müzehhip ve sermücellitlerdir (İstanbul TİEM, 477, 408, 372). 20. yüzyıl başlarında ve Cumhuriyet döneminde cilt kapaklarını gömme şemse ve köşebentlerle bezeme Türk mücellitlerinin vazgeçemedikleri bir tasarım olmuştur (TSM, YY. 325). İşte bu tasarımı 20. yüzyılda ustaca sürdüren mücellitler Bahaettin Tokatlıoğlu, Sami Okyay, Muhsin Demironat, Emin Barın, Mustafa Düzgünman, İslam Seçen'dir.

KAYNAKLAR

Atıl, E., *Süleymanname. The Ilustrated History of Süleyman the Magnificent,* Washington D.C.-New York, 1986.

Çağman, F., "Osmanlı Sanatı", *Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi. Anadolu Medeniyetleri III.* İstanbul, 1983, s. 97-323.

_____., "Serzergerân Mehmed Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ'a Armağan,* İstanbul, 1984, s. 51-87.

Çığ, K., *Türk Kitap Kapları,* İstanbul, 1971.

Meriç, R. M., *Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları,* I, Vesikalar, Ankara 1954.

Raby, J.,-Tanındı, Z., *Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style,* ed., T. Stanley, London, 1993.

Tanındı, Z., "Rûganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri", *Kemal Çığ'a Armağan,* İstanbul, 1984, s. 223-253.

_____., "Cilt Sanatında Kumaş", *Sanat Dünyamız,* 32 (1985), s. 27-34.

_____., "Türk Cilt Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,** Ankara, 1993, s. 422-430.

OSMANLI ASIRLARINDA, ÜSLÛP VE SANATKÂRLARIYLA TEZHİP SANATI

DOÇ. DR. F. ÇİÇEK DERMAN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

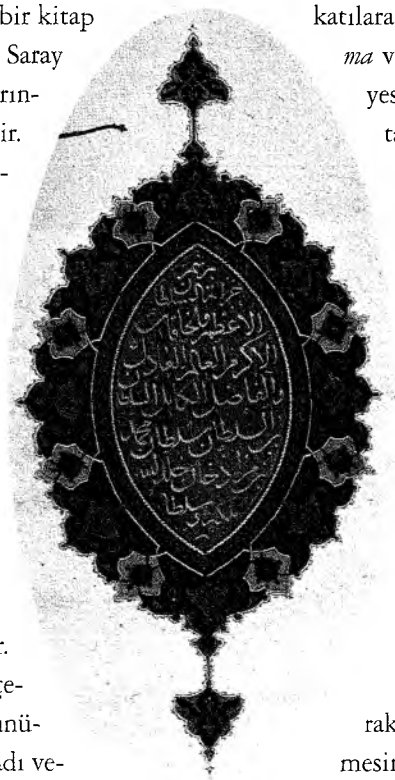
Bir milletin sanatı kadar hiç bir şey, o milletin heyecanını, idealini, bir kelime ile medeniyetini ifâde edemez. Osmanlılar'daki tezhip sanatı da bu çerçeve içinde ele alındığında, parıltısıyla yüzyıllar boyunca bu sayılanların aynası olmuştur.

Arapça'da "altınlamak" mânâsına gelen tezhip kelimesi, ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan varak altın ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen, parlak ve cazip bir kitap sanatıdır. Yazma eserlerin, bilhassa Saray kütüphaneleri için hazırlanmış olanlarında tezhîbe çok ehemmiyet verilmiştir. Hattın yanında onu bezeyen, ortaya çıkaran, kıymetini artıran tezhip, kitap sanatları içinde de ayrı bir önem taşımaktadır; takdîm edilen şahsın mevkiine veya sipariş eden kimsenin mâli gücüne göre kullanılan malzeme ve sarf edilen emek de farklı olmuştur.

Tezhip, üslûplaştırılmış nebâtî *(hatayî, penç, goncagül, yaprak...)* ve hayvânî *(rûmî, münhani, çintemâni...)* asıllı motiflerle hazırlanan kompozisyonlarda uygulanma sahası bulmuştur. Bir çiçeğin, dikine kesitinin üslûba çekilmiş şekline *hatayî,* kuşbakışı görünüşünün üslûplaştırılmış hâline de *penç* adı verilir. Bütün çiçeklerin olgunlaşmamış çizimleri *goncagül* grubunu ve bütün yapraklar da *yaprak* grubunu meydana getirirler. Bu tam üslûplaştırılmış motiflerden başka, kısmen üslûplaştırılan, dolayısıyle karakterini tam kaybetmeyen motifler de *(gül, lâle, karanfil, bahar dalı...)* kullanılmaktadır.

Ancak şu husus gözardı edilmemelidir ki, tezyînî sanatların hepsinde aynı olan ve desenin yapıtaşlarını meydana getiren motifler, sanatkâr tarafından gerçekçi bir bakışla tabiattan alınmış, esas çizgileri korunup teferruatı atılmış; buna şahsî zevk ve görüşler de katılarak çizimi tamamlanmıştır. *Üslûplaştırma* veya *üslûba çekme* adı verilen bu yol sâyesinde ne tabiat kopya edilmiş, ne de tamamen zıddı olan şekiller ortaya çıkarılmıştır. Böylece, motiflerde hem tabiatı, hem de sanatkârı seyretmek mümkün olmaktadır. Bu motiflerin bazıları her devirde revaç bulan, bazıları da belirli asırlarda parlayıp sönen tezyînî unsurlardır. Meselâ Selçuklu ve Beylikler devri tezhibinin vazgeçilmez motifi olan *münhanî,* bu durumunu diğer asırlarda devam ettirememiştir; buna mukabil, hatayî,penç ve rûmî, tezhibin her devrinde ana motif özelliğini korumuştur.

Eski kaynaklarda adı *kılkalem* olarak geçen fırça, bu sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan yegâne âletidir. Motiflerin dış sınırına çekilen ve *tahrir* denilen çizgilere, bu fırçalar yardımıyla nüans verilir.

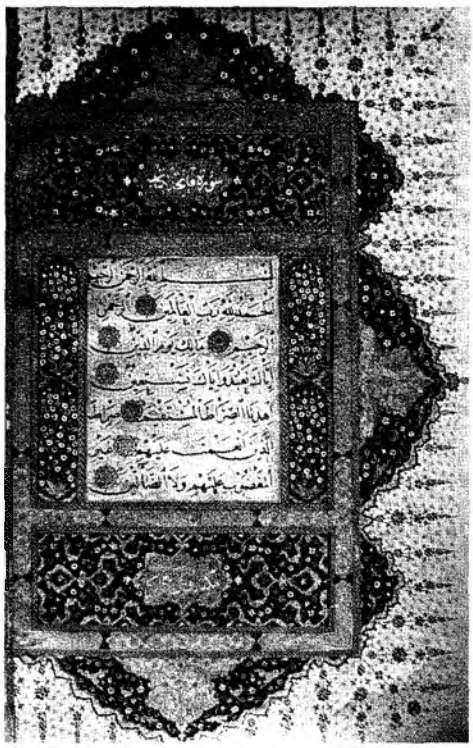


Fâtih'in husûsî kütüphanesi için hazırlanan bir kitabın mekik zahriye sayfası.
(Süleymaniye Kütüphanesi).

Hattatın gâyesi Kur'an-ı Kerîm'i insan elinin yazabileceği en güzel biçimiyle ortaya çıkarmaksa, tezhip sanatkârınınki de ona yakışan bezemeyi âdetâ gönlüyle renklendirmektir. Şimdi tezhip sanatının asırlar içindeki durumuna geçmeden evvel mushaflarda görülen bezeme bölümlerini tanıtalım:

Zahriye: "Arkalık, sırtlık" mânâsına gelen *zahriye,* yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arkasındaki -yâni bir öncesindeki- sayfa için kullanılan deyimdir. Burası boş bırakılabildiği gibi, eser sahibinin veya müellifinin belirtildiği bir ifâde de yer alabilir. Ancak, kitap sahibinin önemine göre buraya mahsus bir *zahriye* tezhibi işlenmesi de olağandır.

XVI. yüzyıla kadar, bu sayfada görülen madalyon veya mekik biçimindeki tezyînatın içine -bâzen dışına- eserin kime ait olduğunu, yahut kimin için yazıldığını belirten ve temellük kitâbesi denilen bir cümle yerleştirilirdi. Ancak, *zahriye*de, mushaflara mahsus olarak bu yazılı tezhip yerine bütün sayfayı dolduran sıvama tezhip yapıldığı, hattâ bunun bâzen karşılıklı bir -nâdiren iki- çift sayfa olarak tertiplendiği de görülür. Yine mushafların *zahriye* tezhiplerinde Kur'an'ın benzersiz üslûp ve beyânını belirten (KK, XVII/88), yahut ona ancak temiz kimselerin el sürebileceğini hatırlatan (KK, LVI/ 79) bir âyete yer verildiğine de rastlanır. Büyük emek ve masraf gerektiren *zahriye* tezhibi XVII. yüzyıldan başlayarak yapılmaz olmuş, daha sonraları ender işlenen örnekleri de eski inceliğini kaybetmiştir.



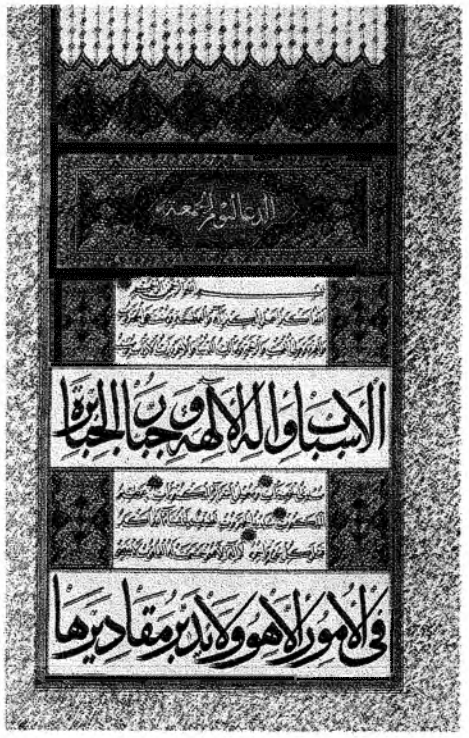
II. Bayezid devri tezhip örneği:
899/1494 tarihli Şükrullah Halîfe mushafının serlevhası.

Serlevha: Müzehhipler, Kur'an-ı Kerîm'e duydukları hürmeti, *zahriye* ve *serlevha* sayfalarında, mevcut 114 sûrenin *sûrebaşı* tezhiplerinde bütün hünerlerini göstermekle ispatlamışlardır, dense yeridir. Mushafın, *zahriye*den sonra gelen ilk sayfasına Fâtiha'nın tamamı, ikinci sayfaya da Bakara sûresinin ilk âyetleri karşılıklı yazılarak etrafına zengin bir tezhip yapılır. *Zahriye* sayfasından sonra en yoğun bezemenin bulunduğu ve yazılı sâhanın sınırlı tutulduğu bu sayfalara *serlevha* veya *dîbâce* adı verilir. Yapılan *serlevha* tezhibi, eserin tezhip bütünlüğünü korumak amacıyla renk, desen ve motif bakımından *zahriye* tezhibinin devamı niteliğinde olmalıdır. *İklil, kubbeli, mürekkep* gibi çeşitli formlar ihtiva eden *serlevhalar,* ender olmakla beraber mushaf haricindeki yazma eserlerde de -Muhibbî Dîvânı gibi- vardır. *Serlevha* sayfaları mutlaka karşılıklı ve çift olmalıdır. Eğer ilk sağ sayfada başlayan metin kısmının üstüne tezhip yapılıyorsa bu sayfaya *ünvân sayfası* denir. XVI. asırda en zengin ve mükemmel örneklerine rastladığımız ve çoğunlukla dikdörtgen olan *serlevhalar,* tezhibin gerilemesine bağlı olarak ileriki asırlarda eski haşmetini yavaş yavaş kaybetmiştir.

Yazma eserin diğer sayfalarında yazı alanı, farklı kalınlıkta ve farklı renkte tahrirlenmiş altın cetvellerle çerçevelenir. Bundan maksat, yazı sâhasını ortaya çıkarmaktır. Mushaf tezhibinde, eserin çoğunluğunu meydana getiren bu sayfalarda âyet araları *durak* denilen küçük, ekseri yuvarlak tezyînî şekillerle süslenir. *Durak*lar asıl görevlerinin yanı sıra yazının biteviyeliğini giderip gözü dinlendirir ve sayfayı bezerler. En çok karşılaştığımız *durak*lar; *şeşhâne durak* (altıgen nokta), *mücevher durak* (geçmeli nokta), *helezon durak* ve *pençhâne durak* çeşitleridir. Bir mushafta bulunan altı binden fazla durak şeklini, bir daha tekrarlamamak gayretine sahip tezhip ustaları yetişmiştir. Ayrıca mushaflarda, secde yerlerini belirten 14 adet *secde gülü,* her 10 âyette bir *âşere gülü,* her 5 âyette bir *hamse gülü,* her yirmi sayfada bir *cüz gülü,* her 5 sayfada bir hizib gülü ve her sûrenin başına ya-

pılan *sûrebaşı tezhibi,* müzehhiplere hüner gösterme vesilesi olmuştur. Sayfanın dışa bakan kenarında ve çerçeve dışında kalan alana yapılan ve genel olarak *gül* diye isimlendirilen bu tezyînî şekiller, eğer aynı sayfada birden fazla ise, yukarıdan aşağıya doğru çizilen bir eksen üzerinde yer alırlar. Bundan maksat, *gül*leri leke gibi görünmekten kurtarmak ve bulunduğu uzun dikdörtgen sâhayı doldurmaktır. *Gül tığ*ları sadece iki yöne olup *gül*ün iki-üç misli uzun tutulur. Bezeme işi sona erince hattat, üstübeç mürekkebiyle gerekli yerlere sûre isimlerini, *cüz, hizib, secde, âşere, hamse* numaralarını ve isimlerini yazar. Çoğu zaman imzânın da yer aldığı *hâtime* (bitirme) sayfasının tezhibiyle mushaf bezemesi sona erer.

Osmanlı Devleti'nin ilk yüzyılına ait tezhip örnekleri, zamanımıza kadar gelememiştir. Bu devre ait en erken tarihli tezhip örneği, Sultan II. Murad adına hazırlanmış bulunan 841/1437 tarihli bir mûsikî nazariyat kitabıdır. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi-Revan 1726). Bu yazma eserde de görüldüğü gibi, yüzyılın ilk yarısında bezeme motiflerinde Memlûk ve Timurlu dönemi, Herat ve Şîraz mekteplerinin tesiri olmakla beraber zamanla bu farklı tesirlerin özümlenmesiyle bir tezhip üslûbu meydana gelmiştir. Kitabın çift *zahriye*li girişinde kullanılan renkler aynı olmakla beraber birbirinden farklı desenler işlenmiştir. Bu zahriye tezhiplerinde hem renk hem de motif özellikleri bakımından ilerdeki Fatih devrinin esasları bulunmaktadır. 31x21,5 cm. eb'adındaki sayfanın içinde, 22,5x14 cm. lik dikdörtgen alanı dolduran desen ince bir işçilik göstermektedir. İlk *zahriye* sayfasında orta kısmı lâciverd zemin üzerinde dolanan helezonlarda yer alan *rûmî*ler vardır. Bu *rûmî* bezemenin aynı sayfadaki *köşebent*lerde de kullanıldığı görülmektedir. Kalan kısım, siyah zemin üzerinde sıvama altın sürülen *hatayî* gurubu motifler, lâl mürekkebiyle uç kısımlarına foya verilerek renklendirilmiştir. Diğer *zahriye* sayfasında beyzî *şemse* içinde yeşil zemine altınla ithaf yazısı yer almıştır. Sonraki sayfasında *hatayî* grubu ile *rûmî* motiflerinin kullanıldığı *serlevha* tezhibi yer alır. *Beyne's-sütûr* tezhip ile satır araları bezenip *şeşhâne durak*lar işlenmiştir. Çividî mavi, yeşil, turuncu, beyaz ve siyah renklerin altınla beraber yer aldığı bu tezhipli yazmanın, yapılış yeri belirlenememiştir.



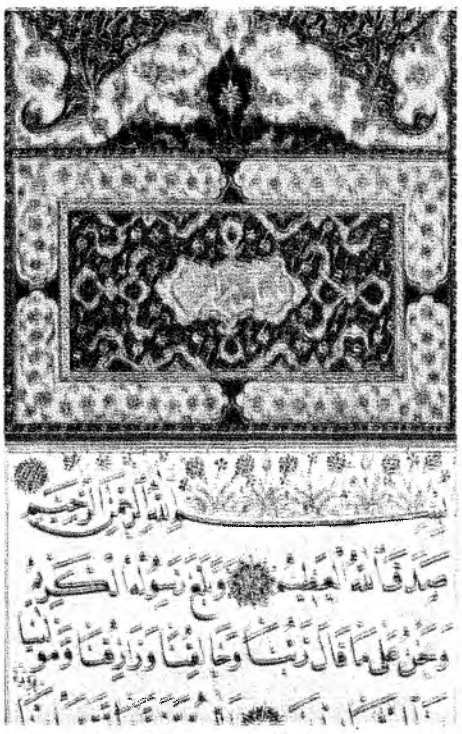
XVI. yüzyıl tezhibi ve zerefşan örneği: Hasan Çelebi'ye ait 974/1566 tarihli Dua Mecmuası'ndan unvan sayfası (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, E.H. 1077).

İstanbul'un fethiyle kazanılan ruh yapısı, tezyînat sahasında da görülmektedir. Güzel sanatlara merakı bulunan ve kitaba verdiği ehemmiyet bilinen Fâtih Sultan Mehmed'in Topkapı Sarayı'nda bir nakışhane (nakkaşhane) kurdurduğu ve sernakkaş olarak Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirttiği biliniyor.

Hükümdar sarayı bünyesinde nakkaşhane bulunması bir gelenek şeklinde, Uygur Türkleri'nden, Anadolu Selçuklu-ları'ndan ve Timurlu sarayından beri süregelmektedir. Osmanlı padişahları da aynı usulü daha yaygın olarak devam ettirmiştir. Bununla beraber Bursa ve Edirne'de saraya bağlı nakkaşhanelerin varlığına dair herhangi bir vesika günümüze ulaşmamıştır. İstanbul'un fethinden sonra Ayasofya Camii arkasında Arslanhane adıyla anılan eski bir Bizans kilisesinin üst katında nakkaşların çalıştığı bilinmektedir. Bir çok sanatkârın toplu olarak eser verdikleri bu nakkaşhane, aynı zamanda tatbikat mektebidir. Usta-çırak usûlüne göre yetiştirilen talebeler, sanatı yalnız tarifle değil, uygulamalı olarak burada öğrenirlerdi. Sernakkaş gözetiminde çeşitli işlerin bir arada yapıldığı bu nakkaşhanelerde yazma eserlerin tezyînatı kısa zamanda tamamlanırdı. Âhar yapanlar, kağıt boyayanlar, desen çizenler, cetvel ve tahrir çekenler, boya ha-

zırlayanlar, altın ezenler, bu nadide yazmaların vakit uzamadan ortaya çıkmalarını sağlarlardı.

"Ehl-i Hiref" (Saray sanatkârları topluluğu) olarak adlandırılan sanatkâr teşkilâtının zamanımıza gelen en eski defteri 932/1526 tarihlidir. Bu teşkilâtın en önemli bölüklerinden biri olan nakkaşlar, yalnız kitap sanatıyla ilgili faaliyetlerle sınırlı kalmaz; saray köşklerinin, binaların kalemişi, çini ve metal işleri desenlerini de hazırlar ve tatbik ederlerdi. Saray nakkaşlarına ait bu desenlerin, Osmanlı eyâletlerinde bulunan ilgililere iletilip oralarda da doğru olarak uygulanması sağlanır, hattâ yerinde işleyecek usta bulunmadığı takdirde desenle beraber sanatkâr da gönderilirdi. Osmanlı sanatında görülen ve asırlar boyu süren üslûp birliği ve beraberliği böylelikle korunmuştur.



XVI. yy. ikinci yarısı tezhibi: Ferhad Paşa Dua Mecmuası
Türk-İslâm Eserleri Müzesi.

Ehl-i Hiref Teşkilâtı mensupları yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alırlardı. Mücellid, müzehhip ve diğer çalışanların aldıkları maaş ve terfiler, maaş defterine yazılırdı. Eser yapımının yoğun olduğu esnâda yapılacak işe uygun yetenekli kimseler ehl-i hiref içinde bulunmazsa, çarşı esnafı arasından ücreti karşılığında yeterli sayıda usta sarayda çalıştırılırdı. Padişah, bayramlarda kendisi için hazırlanan hediyeleri hazırlayanları kaftan veya para vererek ödüllendirirdi. Çalışan sanatkârın adı, eserinin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın tutarı veya verilen kaftanın cinsi in'am defterine kaydedilirdi. Nakkaşhanede bulunan sanat ve zanaat sahiplerinin tayîn, maaş, terfi, çıkış gibi işlemlerin tahakkuku ve nakkaşhanede yapılması istenen işin ehil sanatkâra verilmesi mesuliyeti hazinedârbaşına ait idi. Saray Nakkaşhanesi'nde çalışmaya başlayan her sanatkâr, ehl-i hiref'e bağlı olsun veya olmasın, Sarayın hizmetinde ve Saray idâresinin istediği doğrultuda eser vermek zorundadır. Ancak, Saray, kabul edilebilecek yeniliklere de müsamaha ile bakar ve sanatkârı hür bırakırdı.

Tezhipte mat ve parlak olarak kullanıldığı görülen altından sonra Fatih devrinde en çok görülen ve bilhassa zemin boyası olarak karşımıza çıkan kobalt mavisi rengidir. Daha sonraki yıllarda bu renk yerini *bedahşî lâciverdi*ne bırakır. Selçuklu tezhibinin zemin rengi olan kahverengi, Fatih devrinde de görülür. Yine bu devir tezhiplerinde lâcivert, siyah, kahve ve parlak yeşil renk ile zeminin beyaz renk üç nokta ile süslenmesi bir hususiyettir.

Halkârî denilen gölgeli altın sürülme tekniğine, al renkli lâl mürekkebinin de aynı devirde eklendiği, yarı şeffaf olan bu mürekkebin, kesif altın zerrelerinin bulunduğu motif uçlarında yer aldığı görülür. Desene ayrı bir güzellik veren ve *foyalı halkârî* ismiyle bilinen bu tarz, daha sonraki dönemlerde de tatbik edilmiştir.

Fatih devri tezhiplerinde desenler incelendiği zaman, motifler içinde bilhassa *hatayî*nin yaygın şekilde kullanıldığı; bu devrin hususiyeti olarak taç yapraklarda içe kıvrılış ve kendi üzerine dönüşlerle adeta üç boyutluluk hissi yaratıldığı görülür. Zengin çeşide sahip bu gösterişli *hatayî*ler yanında ufak ve sade çizilen, yuvarlak uçlu yapraklar dikkat çekmektedir.

Osmanlı kitap tezhiplerinde görülen ve ilk dönemden başlayarak kesilmeden devam eden temel prensip, sonsuzluğa giden, sınırlandırılmamış bir kompozisyon anlayışıdır. *Ulama* olarak adlandırılan bu tarz desenler, Osmanlı sanatkârının sonsuzu hedef aldığını, devlet anlayışındaki gibi sanatında da sınırsız bir yaratılışa sahip olduğunu gösterir.

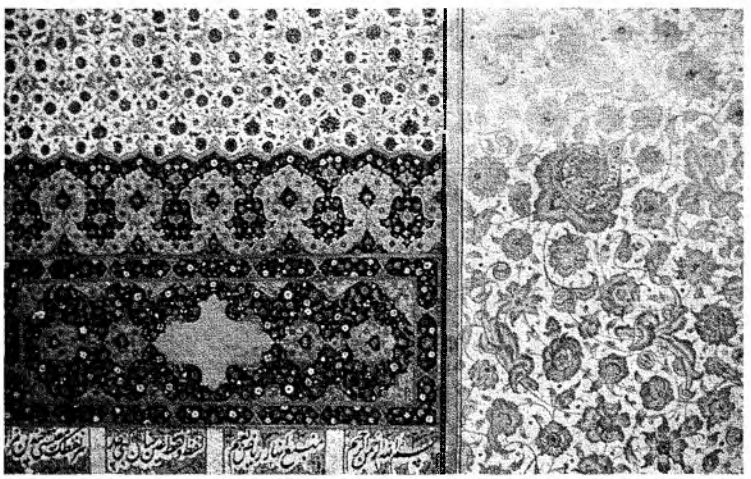
Fatih devri eserleri incelendiği zaman, görülen *zahriye* sayfaları içinde mekik tarzının çoğunlukta olduğu fark edilir. Zengin *tığ*lar sâyesinde zeminle bü-

tünleşen bu mekik *zahriye* sayfaları, çeşit bolluğu ile dikkat çeker. *Zahriye* sayfaları tezhibinde, lâciverd zemin içinde yer alan ve çoğunlukla beyaz renk olan, ekserisi hurdelenmiş *rûmî* motifleri, bu sıralarda henüz gelişmesini tamamlamamıştır.

II. Bayezid (1481-1512) dönemi ve XVI. yüzyıl, Osmanlılar'da tezhip sanatının en olgun ve mükemmel devrinin tam olarak başlangıcıdır. Sultan II. Bayezid'in saltanat yıllarında, meşhur Türk hattatı Şeyh Hamdullah'ın Kur'an-ı Kerim'lerinde görülen tezhipler, bunun en güzel işâretidir. Son şeklini alan mushaf tezhibi ve sayfa düzeni, daha sonraki yıllarda da aynen korunmuştur. Tezhiplerde, mat ve parlak olarak uygulanan altın daha geniş yer almakta ve *bedahşî lâciverdi* ile eşsiz bir uyum yaratmaktadır. Renkler son derece dengeli kullanılıp mükemmel bir işçilik ile bütün bunlar tamamlanmaktadır. Desenlerin daha zengin motifli ve çeşitli olduğu, yeni motiflerin desene katıldığı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına vardığı görülür. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A.6662 numarada kayıtlı Şeyh Hamdullah mushafının hem *ulama* üslûbunun benzersiz örneği olan *zahriye* sayfası, hem de aynı mükemmellikte bezenen *serlevha* ve *hâtime* sayfası, tezhip sanatındaki bu yükselişi gözler önüne seren eserlerden biridir. Devrin en kudretli müzehhiplerinden Hasan bin Abdullah'ın imzâsını taşımaktadır. Bu sanatkâr ile aynı dönem müzehhibi olan ve "İbnü'l-Arab" adıyla tanınan Fazlullah Nakkaş, sayısız yazma eserin bezenmesinde sernakkaşlık yapmışlardır.

Bir kısmı İran'dan gelen ve tezhip sanatımıza büyük tesirleri olduğu bilinen Hasan bin Mehmed, Melek Ahmed Tebrîzî, Hasan bin Abdülcelil, Turmuş bin Hayreddin, Üveys bin Ahmed, Bayram bin Derviş, İbrahim bin Ahmed, Mehmed bin Bayram bu devrin tezhip ustalarından bazılarıdır.

Bugünkü bilgilerimize nazaran, *Çin bulutu*nun Osmanlı-Türk tezyînâtına II. Bayezid devrinde girdiği anlaşılmaktadır. Şeyh Hamdullah'ın hâlen Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan 899/1494 tarihli Y.402 numaralı mushafının tezhibinde görülen *bulut* motifi, Türkmen ve Tîmurlu sanatları alış-verişi ile kazanılmış; daha sonraki yıllarda ana motifler arasına girerek, halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar zengin bir kullanım alanı bulmuştur.



Tarama halkârî örneği: 1584 tarihli Hünernâme'nin serlevha sayfası. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi).

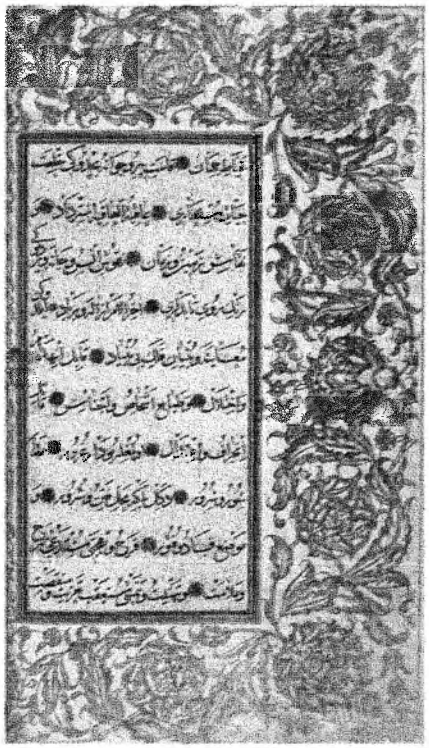
Tezhip sanatının gelişmesinde bir diğer önemli dönüm noktası da, Yavuz Sultan Selim'in 1514'de kazanılan Çaldıran zaferiyle, Tebrîz, Herat ve Şîraz'dan getirilen -bir kısmı Türkmen asıllı- sanatkârlardır. Son Tîmurlu şehzâdesi Bediüzzaman Mirzâ'nın maiyetindeki sanatkârlarla İstanbul'a geldiği; bunların Acem Nakkaşları Bölüğü'nü oluşturarak Saray Nakkaşhanesi'nde hizmet verdikleri bilinmektedir. XVI. yüzyılda pek rağbet gören *halkârî*, farklı renkte altın kullanılarak daha zengin ve gösterişli işlenmiş, gölgelendirmesi sulu altın ile yapıldığı gibi tarama olarak da uygulanmıştır. Açık renk zemin üzerine *tahrirli halkârî, zerşikâf* denilen *renkli halkârî, foyalı halkârî* gibi çeşitleri yapılmıştır.

Saray Nakkaşhanesi'nde hazırlanan yazma eserlerde, bilhassa *murakka'a*larda ve mushafların iç sayfalarında *zer-efşan* (altın serpme) denilen bir işçilik yer alır. Varak altın, delikleri irili ufaklı açılmış kalbur şeklinde bir kutuya konulur ve içinde kuru fırça hareket ettirilir. *Kalbur zerefşanı* adıyla bilinen bu tarz uygulanırken, farklı büyüklükte düşen altın parçaları, daha ön-

ce jelâtinli su sürülmüş olan ıslak zemine yapışıp kalır. Altın parçalarının, uygulanan yüzeyin her tarafına eşit serpilmiş olması önemlidir.

Klâsik tezhibin ikinci parlak devri, XVI. yüzyılın ikinci yarısı, Kanunî Sultan Süleyman çağıdır. Yavuz Sultan Selim zamanında Tebriz'den İstanbul'a getirilen Şahkulu, Saray Nakkaşhanesi'nin sernakkaşıdır. Şahkulu'nun ustaca kullandığı fırçasıyla meydana getirdiği -siyah mürekkeple yapılmış- resimler, yeni üslûbun doğmasına sebep olur. *Sazyolu üslûbu* olarak adlandırılan bu tarzın temel ilkesi, desende tekrarlama olmayışıdır. Geniş alanı dolduran kompozisyonun çiziminde sanatkâr, kıvrak fırçasını ve güçlü desen bilgisini kullanmakta tamamen hürdür. Zemini renksiz kâğıda çizilen desenlerin konularını ekseriya ejder ve hayvan mücadeleleriyle peri resimleri teşkil etmektedir.

Kanunî devri tezhiplerinde sıkça rastlanan üç nokta ve dalgalı iki çizgiden meydana gelen *çintemâni* ve *pîçîde* (sarılma) *rûmî* motiflerinin zengin kullanım alanı bulduğu görülür. Yine bu dönem üslûbu olarak *çift tahrir* veya *havalı* diye adlandırılan ve küçük helezonlar üzerine ufak *hatayî* motiflerinden meydana getirilen yeni bir tarzın ortaya çıktığı bilinir. Osmanlı sarayında son derece sevilen bu üslûp, uzun bir dönem varlığını korumuştur.



XVII. yy. halkârî örneği:
Hatice Turhan Vâlide Sultan Vakfiyesi.
1073/1663 tarihli
(Süleymaniye Kütüphanesi).

Hocası Şahkulu'nun vefatıyla Saray sernakkaşı olan XVI. yüzyılın ünlü müzehhibi Karamemi, Türk bezeme sanatına yeni bir üslûp ve anlayış getirmiş, klâsik kuralların dışına çıkarak yepyeni bir akımın öncüsü olmuştur. Bahçe çiçeklerinin (gül, lâle, karanfil, bahar dalları vb.) kısmen üslûplaştırılarak tezhibe dahil edilmesinde ilk adımı atan ve onların bolca kullanılmalarına vesile olan sanatkârdır. Bu çiçek motiflerini tek tek veya toplu olarak ustaca kullanan Karamemi, Kanunî Sultan Süleyman'ın "Muhibbî" mahlasıyla yazdığı şiirlerin toplandığı, Muhibbî Dîvânı'nın farklı kütüphanelerde bulunan yazma nüshalarını tezhip etmiştir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında eser veren ünlü müzehhiplerden bazıları şunlardır: Şahkulu, Karamemi, Üstâd-ı Rûm Şâban, Hüseyin, Selânikli Abdullah bin Mehmed, Mehmed bin İlyas ve Velican.

XVII. yüzyıl, tezhip sanatı bakımından bir yenilik göstermeyen devirdir. XVII. yüzyılın ilk yarısına ait eserlerde, geçmiş asrın kuvvetli tesiriyle klâsik anlayışın devam ettiğini görüyoruz. Nakkaşhanelerde usta-çırak usulü yetişen müzehhipler elinde bezenen ve sağlam desen bilgisiyle hazırlanan eserler bulunmaktadır. Zengin çeşitleriyle *hatayî* gurubu motifler ve bütün kaidelerini koruyarak desene yerleştirilen *rûmî* motifleri incelenen eserlerde göze çarpmaktadır. Bu asrın başlarında - 1603-1617 arası- Enderun'dan yetişen ve daha sonra yeniçeri ağası, beylerbeyi ve vezir olan Nakkaş Hasan Paşa'nın (vefatı: 1622) hazırladığı Sultan I. Ahmed'in tuğrası, desen ve motif hakimiyetine çok güzel bir örnektir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen bu büyük ebattaki tuğra, kumaş zemin üzerine işlenmiştir. Bu devirde Saray Nakkaşhânesi'nde hazırlanmış olan eserler içinde zikretmeye değer bir başkası da, (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R.741) Sultan II. Osman'ın şiirlerinden oluşan Dîvan-ı Osman'dır.

Osmanlı devletinde görülmeye başlanan siyasî ve sosyal alandaki gerileme, ikinci yarıyılda sanat eserlerinde de kendini hissettirmeye başlamıştır. İşçilik eski inceliğini, kıvraklığını koruyamamış, renkler parlak ve canlı görünüşlerini kaybetmiştir. Hazırlanan eserlerde hem klâsik devrin, gelenekli motiflerin ve anlayışın korunduğu, hem de bu asrın son yıllarında Batı

tesirinin tezyinatta hissedilmeye başladığı görülür. Şubat 1663 (Recep 1073) tarihli, Hatice Turhan Valide Sultan Vakfiyesinin tezhibi, devrinin tezyînî özelliklerini taşıması açısından güzel bir örnek teşkil etmektedir (Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami Bölümü 150). 31x19 cm. eb'adında olan bu vakfiye 99 varaktan ibarettir. Metnin başladığı *ünvân* sayfasında, tezhip edilmesi âdet olan kısımda Sultan IV. Mehmed'in el yazısı bulunmaktadır. Vakfiyenin metin kısmının tamamı zengin altın ve renkli cetvellerle çerçevelenmiştir. Yine, eserin bütün sayfaları *halkârî* tarz ile bezenmiştir. *Mıklebli mülemma* bir kitap kabına sahip olan bu yazma eser, yazıldığı dönemde Saray Nakkaşhanesi'nde bezenmiştir.

Bu dönemin çok sevilen bir diğer tezyînî motifi de çiçek minyatürleridir. Yarı üsluplaştırılmış bahçe çiçeklerinin tek olarak veya birbirinden farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle yapılan bu tarz daha ziyade yazmaların ilk veya son sayfalarında, cilt iç kapaklarında tam sayfayı dolduran büyüklükte, murakkaa gibi eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki M. R. 1123 numaralı murakkaayı örnek olarak gösterebiliriz. 1101/1690 tarihli bu eserde, tabii renk ve şekiller korunarak kısmen üslûblaştırılmış, birbirinden değişik çiçek minyatürleri usta bir fırça ve renk zevkiyle hazırlanmıştır. Bu çiçek demetlerinin iç pervazında *dilme kâğıdı* olarak adlandırılan ve döneminde murakkaalarda bolca kullanılan pervaz çeşidi uygulanmıştır. Renk uyumuna dikkat edilerek yan yana yapıştırılan renkli kâğıtlar, eğimli kesilerek bu pervaz şeritleri hazırlanır.

XVII. yüzyıl müzehhiplerinden Sürahi Mustafa Efendi'nin hattat Derviş Ali'nin yazılarını tezhip ettiği, Baruthaneli Abdullah Efendi, Beyâzi Mustafa Efendi, İnadiyeli İmam, öğrencisi Antalyalı Ali, Hafız Mehmed Çelebi ile talebesinden Kanbur Hasan Çelebi'nin devrin ünlü tezhip sanatkârları olduğu bilinir. Kanbur Hasan Çelebi'nin eserlerinden biri olan, 1094/1683 tarihli Hâfız Osman'ın Mushaf'ının *serlevhası* incelendiğinde, *zer-ender-zer* tarzının uygulandığı görülür. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan A.6549 numaralı bu eserde, asrın son yıllarına ait olmasına rağmen klâsik düzen aynen uygulanmıştır.

Sûrebaşı tezhibi ve durak örneği olarak Yedikuleli Abdullah'ın Sultan III. Ahmed için yazdığı 1124/1712 tarihli mushafdan bir sayfa.

İlk kullanıldığı devir tam olarak bilinmemekle beraber, XVII. asır tezhiplerinde bolca karşılaştığımız *zer-ender-zer* tarzından bahsetmeliyiz: "Altın içinde altın" mânâsına gelen *zer-ender-zer* deyimi, sarı altın üzerine yeşil altınla veya yeşil altın üzerine sarı altınla işlenen bezemeler için kullanılır. Altın parlatılıp tahrirlenince desen de ortaya çıkar. *Zer-ender-zer* iki renk altınla işlendiği gibi, aynı renk altının, mat ve parlak tonlarda kullanılmasıyla da uygulanabilir. *Tahrir* ekseriya nüans verilmeden çekilir. Eski *zer-ender-zer* örneklerinde eğer kahverengiye çalan tahrir görülüyorsa, bunun rastıklı mürekkep kullanılarak işlendiği anlaşılır. *Zer-ender-zer* bezemelerde, istenirse sadece çiçeklere hafif tonlarda renk uygulanır ve bütünüyle görünüşte altın hâkimiyeti hissedilir.

Yine bu asır eserlerinde altın zeminin *zermühre*den başka, *iğne perdahtı* denilen nokta çukurlaştırma usûlüyle de parlatıldığı görülmektedir. Bu işlem sırasında kullanılan âlet, ucu kağıdı delmeyecek kadar yuvarlanmış ve bir sapa yerleştirilmiş olan iğne veya ince çividir. İşlem sırasında kâğıda karşı dik açıyla tutulan âlet ile, altın sürülmüş yerlere aynı sıklıkta ve eşit kuvvetle bastırılarak noktalar konmalıdır. XVII. yüzyıl tez-

hiplerinde pek rağbet gören bu parlatma tarzı, ufak alanlarda uygulandığı ve aşırılığa kaçılmadığı takdirde câzibesini korur.

XVIII. yüzyılda Batının *barok* ve *rokoko* tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına nüfuz etmesiyle yeni zevk ve görüşler meydana gelmiş olmakla beraber, bir taraftan da klâsik Osmanlı tezhibinin biraz kabalaşmış hâliyle, fakat renk, desen ve motiflerini kısmen koruyarak devam ettiği görülmektedir. Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın 1124/1712 tarihli Kur'an-ı Kerim tezhibi, klâsik biçimi koruyan ve gelenekten kopmadan bezenmiş örneklerden biridir (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, A. 6543).

Sultan III. Ahmed'in 1718'de Edirne'den İstanbul'a gelişiyle başlatılan ve "Lâle Devri" adıyla bilinen bu yıllar 1730'a kadar devam eder. Sultan'ın büyük bir ihtimalle beraberinde İstanbul'a getirdiği bir kısım saray nakkaşları yazma eserlerin bezenmesinde vazife almışlardır. Sultan III. Ahmed'in 1718 yılında Topkapı Sarayı üçüncü avlusuna,içinde geniş bir yazma eser koleksiyonu bulunan kütüphane binası yaptırdığı bilinir. Çiçek merakı ve sevgisinin doruk noktasına çıktığı bu asırda, bezeme sanatında da bu ilginin tesirleri görülür.

XIX. yy. tezhibi: Yahya Hilmi Efendi'nin hilyesi. Tezhibinin Bahaddin Efendi'ye ait olması muhtemeldir.

Asrın ilerleyen yıllarında, batılı sanat tesirlerinin daha kuvvetli ortaya çıkmaya başladığı ve klâsik tezhibin içinde veya arasında tabiî sayılabilecek çok çeşitli çiçek motiflerinin yer aldığı sıkça görülür. *Serlevha* tezhibinin ortasında veya sayfa kenarı *halkârî* aralarında, kapalı form içinde,çoğunlukla altın zemin üzerine çiçek demetlerinin işlenmesi (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi M. 418) bu devrin çok görülen bir bezeme tarzıdır.

Saray nakkaşhanesi'nde bulunan sanatkârlar, Batı'dan gelen tesirlere kendi zevk ve görüşlerini de katarak Türk rokokosu denilen yeni bir üslûpla eserler meydana getirmişlerdir. Asrın ilerleyen yıllarında Batı ağırlığı artmış ve gelenekli tesirler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Vazo içinde çiçekler; bükülmüş, kıvrılmış uzun *sazyolu* tarzı yapraklar, örgülü şerit ve kurdelelerle ışık-gölge kullanılarak derinlik tesiri sağlanmaya başlaması bu dönemde karşılaştığımız yeniliklerdir. Sanatta görülen bu yeni tesirler, dokunan kumaş ve döşemeliklerde, kalemişlerinde, çini desenlerinde ve kitap bezemesinde kendini hissettirmektedir.

Minyatür özelliği taşıyan çiçek resimlerinin bu dönemde ayrı bir yeri olduğu bilinir. Tam sayfayı dolduran, çoğunlukla tek olarak işlenen bu çiçek resimleri albümler halinde hazırlanırdı. Diğer asırlara kıyasla bu yüzyıl sanatkârlarını, müzehhipliği yanında çiçek ressamı olarak imzalı eserlerinden tanıyoruz. Bunlardan en meşhur olanı, âdeta yaşadığı yüzyıla damgasını vuran büyük sanatkâr Üsküdarlı Rugâni Ali Çelebi'dir. Yusuf-ı Mısrî'nin yetiştirdiği bu tezhip ve lâke üstadının meydana getirdiği eşsiz eserler bugün de seyredenleri hayran bırakmaktadır. Birbirinden güzel imzalı rugan (lâke) kitap kapları ve yazı altlıkları, çekmeceleri yanında kıvrak fırçası, renk zenginliği ve gerçeğe uygun olarak üsluplaştırdığı çiçek resimleri ayrı bir yer tutar.

Çiçek ressamı olarak tanınan bu devrin diğer sanatkârlarından biri de Abdullah Buhârî'dir. Eserlerini, 1735-1745 yılları arasında verdiği, imzalı ve tarihli olanlarından anlaşılmaktadır. Abdullah Buhârî, daha ziyade tek çiçek çalışmıştır. Aynı tarzı çiçek minyatürlerinde de uygulamış ve sayfayı dolduran bir çiçeği işlemiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphane'sinde H. 2155'de bulunan albümde, çeşitli be-

zemeler, hat örnekleri, minyatürler arasında yer alan imzâlı, *gül-i sadberk* adı verilen açmış bir gül minyatürü bulunmaktadır. Aynı albümde yer alan suluboya lâle resimleri, bu sanatkârımızın çok dikkatli ve gerçekçi bir tabiat takipçisi olduğunu göstermektedir.

Müzehhiplerin, her sene Okmeydanı'nda Atıcılar Tekkesi'nde yapılan merasimle öğrencilerine icâzet verdikleri, bu merasim için bağlı bulundukları mücellitbaşının resmî müsaadeyi sağladığı bilinmektedir.

XVIII. yüzyılın diğer müzehhipleri arasında, Sultanselimli Mustafa Reşid, Müzehhip Kanbur Hasan talebesinden Dramalı Süleyman Çelebi, Kastamonulu müzehhip ve hattat olan Abdurrahman ve onun yetiştirmesi Haydarpaşalı İbrahim Çelebi ve Beyâzî Mustafa Efendi'nin oğlu ve talebesi Baruthâneli Abdullah ve hem müzehhip hem mücellid Solak Süleyman'la talebesi mücellidbaşı Kara Mehmed ve Müzehhip Mustafa Efendi'nin yetiştirmelerinden sikke ressamı Ali bin Murad sayılabilir.

Tezhibin XIX. asır sonundaki hazin durumu. (Türkpetrol Vakfı Koleksiyonu).

XIX. yüzyıl tezhibinde *barok* ve *rokoko* karışımı üslûba daha sonraları *ampir* de eklenmiş ve neticede hangi motif veya desenin hangi üslûpta olduğuna karar vermek imkânsız hâle gelmiştir. Bu asrın ismen bildiğimiz sanatkârları şunlardır:

Hezargrâdîzâde Seyyid Ahmed Atâullah: Doğduğu yer ve tarihi hakkında bilgimiz olmayan bu sanatkârın eserlerindeki imza ve tarihlerden yola çıkarak XIX. asrın ilk yarısında yaşadığını tahmin ediyoruz. *Rokoko* üslûbunu, millî karakterimizin içinde yoğurarak mümkün mertebe bize mâl etmeye çalışmıştır. Titiz ve sabırlı çalışmalarıyla bugün *Atâ* yolu olarak bilinen ve esası tarama üslûbuyla tabiî çiçek desenlerine dayanan bir tezhip tarzının sahibidir. *Pesend* tarzı da denilen bu üslûp son derece dikkat ve sabır isteyen bir çalışma sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple fazla eser verilememiştir. Atâullah Efendi'nin 1252/1836 tarihli İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, A.57 numara da kayıtlı mushaftaki "Hezargrâdîzâde Esseyyid Ahmed Atâullah Ser-Mücellidân-ı Hassa" imzasını görüyoruz. Sultan II. Mahmud'un vefatından üç sene evvele rastlayan bu tarihte onun saray ser-mücellidi olduğunu ve II. Mahmud devrinde bu görevde bulunduğunu öğreniyoruz. Bu devre ait bir diğer eseri de Türk-İslâm Eserleri Müzesi 477'dedir. 1261/1846 tarihli bu mushaf, yine Saray baş mücellidi Ahmed Efendi'ye tezhip ettirilmiştir. Hat ve Hattâtân s. 272'de görülen *"Ahmed Efendi Lazgradlıdır. Sultan Mahmud zamanında bâferman-ı âli mücellidbaşı oldu."* notundaki Lazgrad isminin aslında Razgrad yazılması gerektiğini, zîra Hezargrad şehrinin eski isminin Bulgaristan'daki Razgrad olduğunu belirtmeliyiz.

Hüseyin Hüsnü Efendi: Atâullah Efendi'nin öğrencisi olan Hüseyin Hüsnü Efendi, *rokoko*'yu Batı'dan aldığı şekliyle bırakmamış, hocası gibi değişik millî yorumlar katarak tatbik etmesine rağmen bütün bu uğraşmaları, klâsik tezhip zevkinden uzaklaşmaya mâni olamamıştır. XIX. asrın ikinci yarısında yaşadığını eserlerinde gördüğümüz 1258 /1842 ilâ 1287/1870 arası tarihlerden öğreniyoruz. Titiz çalışmasıyla tanınan bu sanatkârımız imzalarında özenle hocasının ismini belirmiştir.

Kadıasker Mustafa İzzet, Eyüblü Mehmed Râşid, Mehmed Şevki, Sami gibi devrin meşhur hattatlarının eserlerini bezemiştir. Hem müzehhip, hem ressam hem de çiçek ressamı olarak tanınan Hüseyin Hüsnü Efendi'nin eserlerinde hocası gibi *rokoko* tesirleri hâkimdir.

Müzehhip Tevfik Efendi: Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi'nin talebesidir.

1867 yılında Osmanlı Hükümeti tarafından Paris Sergisine gönderilen, eserleriyle takdîr toplayan ve kendisine "paşa"lık tevcih olunan bir sanatkârımızdır.

XIX. asrın usta sanatkârlarından Lâlelili Şâkir Efendi'nin öğrencisi müzehhib ve mücellid Osman Nureddin Efendi de bu devrin müzehhiblerindendir.

XIX. yy. tezhip özelliklerini ana hatlarıyla sıralayalım: Bu devre kadar ezilerek sürülen ve zeminde mat parlatılan altın, XIX. asırda yapıştırma olarak uygulanmış ve desen bu yapıştırma altın üzerine işlenmiştir. Osmanlı varak altın imâli, XIX. asrın sonuna kadar İstanbul'un Bayezid ve Süleymaniye semtlerinde Varakçılar Hanı ve Çarşısı denilen yerlerde yapılıyordu. Saflığı ve ayârı bakımından çok üstün olan Osmanlı altın varakları, Avrupa'dan gelen fabrika işi ucuz altın varaklarla rekabet edemeyince bu zanaat kısa zamanda kaybolmuştur.

Yüksek ayarlı Osmanlı altınının yapıştırma olarak adeta sayfanın yazı haricinde bütün zeminini kaplaması, tezhibe fazla abartılı ve asâletten uzak bir görünüm vermiştir. Hocalarımızın tâbiriyle; yoğurt gibi sürülen altın, bezemenin zarâfetini tamamen silmiştir. Motiflerde, akant yapraklarını oluşturan C ve S kıvrımları süslemenin ana hatlarını meydana getirir. *Rokoko* tarzının alâmeti olan ve tabiî görünüşüyle resmedilen gül, desenin vazgeçilmez motifidir. İşlenen kompozisyonlarda klâsik motiflerin yerlerini, başlangıç ve bitişi olmayan, birbirini tekrarlayan helezonlar ve kırık çizgiler alır. Tezyînata ilâve edilen asimetrik vazolar, saksı ve sepetler içinde gölgeli boyanarak hacim kazandırılmış çiçek buketleri vardır. Perde ve kurdele çeşitleri, fiyonklar yardımıyla klâsikten tamamen kopan Avrupâi bir hava, bezeme sanatımıza hâkim olmuştur. Motif zenginliği tamamen kaybolup geleneğe bağlı desenlerde bile aynı *penç* ve yaprağın desenin tamamında tekrar edildiği görülmektedir.

Bu asra kadar yapılan tezhiplerde hat daima birinci derecede yer almış ve ona uygun çizilen desenlerle bezeme ikinci derecede kalmıştır. Gâye yazının güzelliğine güzellik katmak, ona bir nevi elbise vazifesi görmektir. Ancak XIX. asra gelindiğinde tezyinatın diğer bütün hususiyetleri gibi bu anlayışın da kaybolduğunu görüyoruz. *Rokoko* tarzında yazıdan önce tezhip dikkat çeker. Yazı, bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta yok olmuştur. Hattâ ilk bakışta yazının olup olmadığı bile fark edilemez.

XIX. asırda eser veren Şefik Bey (1820-1880), Hasan Rıza Efendi (1849-1920), Kayışzâde Hafız Osman Efendi (?-1894), Mehmed İlmî Efendi (1839-1924), Yahya Hilmi Efendi (1833-1907), Çarşambalı Hacı Ârif Bey (?-1892), Çırçırlı Ali Efendi (?-1902), Sâmi Efendi (1838-1912) gibi birbirinden kıymetli hattatlarımızın şaheserleri maalesef bu dönemde ne olduğu belirsiz bozuk tezhiple bezenmişlerdir. Kaidelerine uygun yapılan yazı ve tezhip birbirini tamamlarsa, meydana getirilen eserin kıymeti artar. Bu yazıların böyle olduğunu söylemek çok güçtür. Pembe, sarı, eflatun ve mor gibi parlak renkler yanında beyaz üzerinde kullanılan gri tonları ile motiflere hacim kazandırılmaya çalışılmıştır. Klâsik tezhipte yazı sahasını çeviren ve etraftaki bezemeden yazı alanını ayıran altın cetvel, *rokoko*'da daha geniş tutulmuş ve mimârî eleman görünümünde sütun başlıklarıyla üst kısımları bitirilmiştir. Çoğunlukla bu sütunlar üzerinde ağır bir *rokoko* başlık tezhibi oturtulmuştur. *Tığ*lar tamamen kaybolmuş, yerini ufak yaprak ve vazolar ile goncalar almıştır. Bu dönemin en güzel süsleme unsurları olan *mücevher durak*lar, renkli geçmelerden hazırlanmış birbirinden değişik zengin çeşitler ile işlenmiştir.

XIX. asırda saray için eser hazırlayan müzehhiplere resmî olarak "Saray Sermücellidi" ünvânı verilmiştir. 1261/1846 tarihinde bezenen ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde A. 5757'de bulunan dua kitabının ketebe sayfasında "Zehebehu sermücellid esseyyid Mehmed" ismini görüyoruz. 1258/1843 tarihinde bezenen ve Türk-İslâm Eserleri Müzesi T.408 de kayıtlı mushafın Râşid Efendi tarafından tezhip edildiğini imzasından biliyoruz. Sultan Abdülaziz dönemi saray sermücellidi olan Râşid Efendi ile Mehmed Salih imzası aynı eser üzerinde yer almaktadır.

Bu devirde Kur'an-ı Kerim'den sonra en çok karşılaştığımız yazma eser, Delailü'l-Hayrât isimli dua kitaplarıdır. Pek çoğunda Mekke ve Medine tasvirleri yer almaktadır. Yine bu devirde *şükûfenâme* denilen çiçek albümleri çoğalmıştır. 1826 tarihinden sonra Sul-

tan II. Mahmud'un müslüman olmayanlara da nakkaşlık hakkını vermesiyle, sanatımızda görülen bu bozulma artmıştır. Tanzimat hareketiyle Batı'dan gelen ve -hat hâriç- bütün sanatlara menfî tesir eden bu değişme, Türk el sanatları ve sanatkârları açısından büyük bir dönüm noktasını oluşturur. Batılılaşma fikrinin koyu savunucusu olan Sultan II. Mahmud ve Saray, Türk sanatkârları ve ustalarının meydana getirdikleri, el emeği verip göz nuru döktükleri eserleri artık almamaktadır. 1826 sonrasında, sanatkârlar, Saray başta olmak üzere, en önemli teşvik ve desteklerini kaybetmiştir. Bizzat Padişah'ın önderliğinde yapılan bu hareket sonunda sanatkârların eserlerine alıcı bulamadıkları ve çok müşkül durumda kaldıkları mâlumdur.

Saray nakkaşhanesinin tam olarak hangi tarihte ortadan kalktığı bilinmiyorsa da XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra sarayda Batı resmine duyulan ilgi, bu müesseseyi tedricen sahneden silmiş olmalıdır. XIX. asırda müzehhip ve mücellidlerin Bayezid'de eski Mâliye Nezâreti -şimdiki İ.Ü. Eczacılık Fakültesi binası karşısındaki bir sıra ahşap dükkânlarda çalıştıkları bilinmektedir. Ayrıca, Vezneciler'e giden tarafta Sabuncu Hanı'nda mürekkepçiler ve bazı kalemtraşçılar, bu sıra dükkanların altında mühreli ve âharlı kağıt hazırlayanlarla, tezhip ve cild yapanlar bir arada bulunuyorlardı.

Bu sanatkârların en parlak devri Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve kısmen de Sultan II. Abdülhamid zamanıdır. O devrin meşhur hattatlarının bu dükkanlara yazı verdikleri ve bu mekânların o günlerin sanat zevk ve görüşlerinin konuşulduğu, tartışıldığı yerler olduğu mâlumdur. Bu dükkanların içinde en meşhurlarından biri Hüseyin Hüsnü Efendi'ninkidir. Ayrıca, Mücellidbaşı Salih Efendi, Nureddin Efendi, Sarhoş Ali Efendi'nin de dükkânları mevcuttu. En son Bahaddin Efendi'nin dükkânı hatırlanmaktadır.

XX. asra gelindiğinde, Evkaf Nâzırı ve Şeyhülislâm Hayri Efendi (1867-1922) nin delâletiyle, Cağaloğlu'ndaki tarihî Yusuf Ağa Sıbyan Mektebi'nde -bugün Devlet Kitapları Müdürlüğü'dür- Medresetülhattâtîn açılmıştır (1914). Geleneğe bağlı sanatların ihya edilmesi ve bu alanlarda öğrenci yetiştirilmesi amacıyla kurulan bu kurumda hat, tezhip, cild, ebrû, minyatür, âhar gibi kâğıt ve kitap sanatları konularında pek çok sanat, zamanın hocaları tarafından usta-çırak usulüyle öğretiliyordu. Osmanlı tarihi boyunca kitap sanatları için açılan ilk müstakil kuruluş olan Medresetülhattâtîn'de tezhip derslerini Yeniköylü Nuri Bey ve Bahaddin Efendi (1866-1939) vermekteydiler. Her sene Ramazan ayında burada açılan sergiler, İstanbul'lu sanat meraklılarına haz verirdi. Bir çok öğrencinin yetiştiği bu irfan yuvası, 1925 yılında medreselerin lağvından sonra faaliyetine harf inkılâbına kadar (1928) Hattat Mektebi adıyla devam etmiştir. 1929 'dan sonra Şark Tezyînî Sanatlar Mektebi ismini almış ve 1936'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk Tezyînî Sanatlar Şubesi olarak yeniden oluşturulmuştur.

XX. yüzyıl ilk çeyreğinde tezhip sanatında eser veren ve öğrenci yetiştiren hocalar şunlardır:

Yeniköylü Nûri (Urunay) Bey: Yeniköylü mûsikîşinas ve zâkir Hâfız Hasan Sırrî Efendi'nin oğludur. Babasının kültürlü muhitinde müstesnâ şahıslar arasında yetişmiştir, lâkin eserlerinin bir hususiyeti yoktur.

Bahaddin Tokatlıoğlu: Mehmed Bahaddin Efendi 1283/1866'da İstanbul'da doğmuştur. XIX. asrın usta sanatkârlarından Lâlelili Şâkir Efendi'nin öğrencisi olan babası müzehhip ve mücellid Osman Nûreddin Efendi'nin dükkânında yetişti ve XIX. asır sonlarında Osmanlı tezyînâtına hâkim olan üslûba uyarak, işçiliği dakîk ve temiz eserler verdi. 1914'den itibâren Medresetülhattâtîn'de öğrenci yetiştirdi. Bu kurumun, 1936'dan itibâren de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne katılmasıyla, vefat yılı olan 1358/1939'a kadar burada çalıştı. Sanat hayatı boyunca yirmiye yakın mushaf, aynı sayıda En'âm-ı Şerîf, hilye ve levha işlemiş, pek çok eserin de klâsik usûlde kabını hazırlamıştır. Ayrıca zer-endûd yazı işlemekte de mâhirdir. 1916'dan itibâren Evkaf-ı İslâmiye ve daha sonra da Topkapı Sarayı müzelerinde mücellid olarak vazife almıştır. Buradaki eserleri tâmir ederken, görgü ve bilgisini arttırdığı kendisinin şu sözleriyle sâbittir: *"Ben kendimi evvelden müzehhip sanır, ortalarda iftiharla, koltuklarımı kabartarak dolaşırdım. Vaktâ ki eslâfın Saray'daki eserlerini gördüm, hiç bir şey olmadığımı anladım!"*

Osmanlı asırlarında tezhip sanatını, üslûp ve motif özellikleriyle, meşhur sanatkârlarıyla anlatmaya ça-

lıştığımız bu makalede de görüldüğü gibi; Türklerde bezeme, İslâmiyetten önceleri de vardı. Osmanlı'nın kuruluşunda, mazisinde sahip olduğu bu zengin sanat anlayışı, ilk kuruluş yıllarından itibâren yeni ruh ve heyecanlarla, yeni yapıcı tesir ve ilâvelerle beslenerek mükemmel eserler verilmeye başlanmıştır.

Sanattaki bu zenginlik ve yükseliş, çeşitli vesilelerle gelen dış tesirleri, millî potalarında eritebildikleri müddetçe devam etmiş; alınan tesirler süzülmeden, ayıklanmadan olduğu gibi sanata katılmaya başlayınca tezhip sanatı, maalesef Batı'nın kötü bir kopyası olma durumuna düşmüştür.

KAYNAKLAR

Aksoy, Şûle, Kitap Süslemelerinde *Türk Barok ve Rokoko Üslûbu,* Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, 6, 1977.

Baykara, Tuncer, *Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve Ondokuzuncu Yüzyıla Dair Araştırmalar,* İzmir, 1992.

Birol, İnci&Derman, Çiçek, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler,* İstanbul, 1991.

Demiriz, Yıldız, *Topkapı Kütüphanesi'ndeki Y. 1122 Sayılı Kur'an-ı Kerîm ve Kitap Süslemelerinde Rokoko Hakkında Notlar,* Aslanapa Armağanı, İstanbul, 1996; *XIX. Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı,* XIX.Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, İstanbul, 1996; *XVIII. Yüzyılda Çiçek Ressamlığı,* XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, İstanbul, 1998.

Derman, Çiçek, *Tezyînî Açıdan Turban Vâlide Sultan Vakfiyesi,* XVII. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, İstanbul, 1998; *Osmanlılarda Tezhip Sanatı,* Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi II, IRCICA, İstanbul, 1998.

Derman, M. Uğur, *Türk Hat Sanatının Şâheserleri,* İstanbul, 1981; *Sultan Üçüncü Ahmed'in Yazdırdığı Mushaf,* İş Kültür ve Sanat, 1, Ankara, 1988; *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı,* İstanbul, 1992; *Sultan II. Abdülhamid Devrinde Hat ve Tezyînî Sanatlarımız,* Sultan II.Abdülhamid ve Devri Seminerî: Bildiriler (s. 85-92), İstanbul 1994; *Türk Hat Sanatı,* Sabancı Koleksiyonu, İstanbul, 1995.

Gürçağlar, Aykut, *Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı,* Mozaik, 8, İstanbul, 1996.

Habib, *Hat ve Hattâtân.* İstanbul, 1305.

Mahir, Bânu, *II. Bayezıd Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları,* Türkiyemiz, 60, İstanbul, 1990.

Meriç, Rıfkı Melûl, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları,* I. Vesîkalar, Ankara, 1953.

Müstakîmzâde, Süleyman Sâdeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn* (nşr. İbnülemin Mahmud Kemal) İstanbul, 1928.

Öztuna, Yılmaz, *Hasan Efendi,* Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I, Ankara, 1990.

Tanındı, Zeren, *Türk Tezhip Sanatı, Türk Minyatür Sanatı,* Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Ankara, 1993.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi I-IV,* Ankara, 1947-59

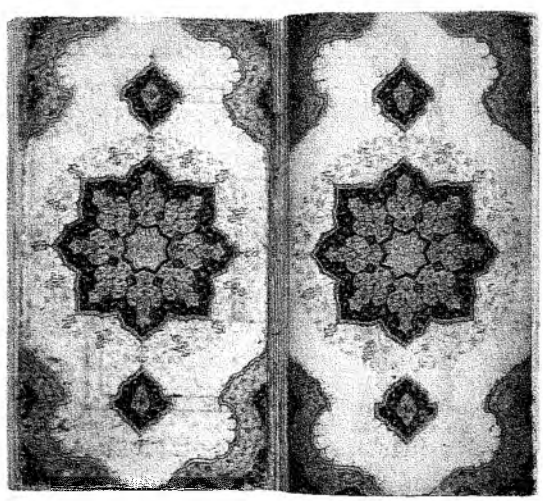
Ünver, Süheyl, *Ustası ve Çırağıyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah,* İstanbul,1955; *Fâtih Devri Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları,* İstanbul, 1958.

OSMANLI SANATINDA TEZHİP

PROF. DR. ZEREN TANINDI
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Sayfaları tezhiple süsleme geleneğinin 9.-10. yüzyılda istinsah edilen Kuran nüshalarında başladığı söylenebilir. Ortaçağ ve sonrasında bir tür itibar göstergesi olarak padişahların ve çevresinin, şehrin varlıklı kesiminin kutsal yerlere tezhiplerle donanmış Kuran'lar hediye ettikleri görülür. 13.-14. yüzyılda Anadolulu kent soylular ise Mevlana'nın *Mesnevi*'sini büyük boyda istinsah ettirerek tezhiplerle donatmış ve Mevlana'nın türbesine hediye etmişlerdir. Kuran dışında, kitap sever sultanlar ve zenginler için saray atelyesinde veya şehirde sanatçının kendi atelyesinde hazırlanan, konusu genelde edebiyat, tarih olan eserler de tezhiplerle süslenmiştir. Bu eserlerin kağıdına, başta altın olmak üzere boyalarına, süslemeleri yapan ve kendisine müzehhip denilen sanatçıya yüklü paralar ödenmiştir.

Elyazma eserin metni, yapılacak tezhibin tasarımı için önemlidir. Osmanlı dönemine ait Kuran örneklerinde, 14. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar, ilk sayfada *levha* tezhip olarak isimlendirilen ve tüm sayfayı kaplayan bezeme tasarımı yapılmıştır (Bursa TİEM, 208; İstanbul TİEM, 446,448, TSM, E.H.58). Fatiha ve Bakara surelerinin baş kısmının yer aldığı sayfalarda, tezhip metni çepeçevre dolaşarak bir çerçeve oluşturur. Kimi zaman bu iki sure metninin iki yanına *koltuk* denilen dikdörtgen veya kare biçiminde tezhipli bölme eklenir (TSM, H.S.5.1b-2a). Müzehhip kimi zaman bu çerçeve tezhibi, içleri bezemeli bordürler ekleyerek sayfa kenarına doğru yarım yuvarlak veya üçgen çıkmalar *haşiyeler* yaparak genişletir, ilk surelerin satır aralarını da tezhipler. Kuran'da diğer surelerin başlangıçları yatay dikdörtgen biçiminde *başlık* tezhiplidir. Sayfa kenarlarına özel anlamı olan tezhipli *gül* dizileri yapılır. Özel durumlarda ketebe sayfası da tezhiplenir. 14. Yüzyıl Kuran örneklerinde Meryem suresi de *levha* ve *çerçeve* biçiminde tezhiplenmiştir (Bursa TİEM, 208).

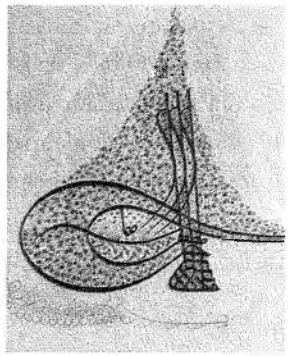


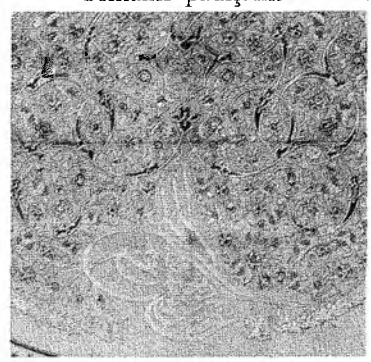
Osmanlı dönemine ait Kuran örneklerinde, 14. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar, ilk sayfada levha tezhip olarak isimlendirilen ve tüm sayfayı kaplayan bezeme tasarımı yapılmıştır.

Dua kitapları arasında *Dalail el-Hayrat* nüshalarında tezhip genellikle Mekke ve Medine resimlerinin bulunduğu sayfada, kent betimlemelerini çevreler. Müzehhip kimi zaman bu sade tasarımla yetinmez, sayfa kenarlarını altın yaldızla sıvama bezer (TSM, H.128, YY.1191).

Bilim kitaplarının kimi örneklerinde tezhip sayfanın a yüzünde, kimisinde b ve a yüzünde, karşılıklı sayfalarda, içinde eserin adının veya hem eserin adının hem de eserin sunuldu-

ğu kişinin adının yazılı olduğu oval veya yuvarlak biçimde tasarlanmıştır (TSM, A.2177, 1b-2a). Metnin başladığı sayfa *başlık-haşiyeli başlık* tezhipli veya Kuran örneklerinde olduğu gibi çerçeve tezhiplidir (TSM, A.2177, 2b, H.1517, 2b-3a). Özellikle konusu tarih olan resimli kitaplarda müzehhip sayfa tasarımında yukarda yapılan genel tanımlamayla birlikte başlangıç sayfalarında satır aralarını altınla yaldızlar ve sayfa kenarını sıvama halkârla süsler veya çerçeve tezhibi dendanlı biçimlerle ve çoğu kez mavi renkli, kimi zaman bulut biçimli tığlarla sayfa bitimine kadar uzatır (TSM, H.1523, 5b-6a).





16. Yüzyıldan başlayarak ferman tuğrasının tezhip tasarımı zenginleşir. Tezhip tasarımı, beyze, hançere ve tığları da içine alarak sayfanın üst kısmına doğru uzayan üçgen bir biçim alır.

Genelde konusu edebiyat olan eserlerde *levha, çerçeve, başlık* tezhiplerinin yanı sıra genelde ilk sayfada yer alan tasvirin etrafı çerçeve biçiminde tezhiplendiği gibi sayfa kenarlarının halkârla da sıvama bezendiği görülür (TSM, R.804, 89b, H.845, 1b-2a, İstanbul ÜK, F. 1330, 57b-58a). Osmanlı sultanlarının Farça yazılan ve resimlenen şehnamelerinde kitabın ara sayfalarında, tezhip eğimli yazılan satırların arasında kalan üçgen boşluklara yapılarak *levha* tasarlanmıştır (TSMA, 3595, 47b-48a).

Geçmişin ve çağının güzel yazı-hat- ve resim örneklerini içinde toplayan murakkaların ayrı bir özenle düzenlenmiş olanlarının ilk sayfaları da Kuran ve bilimsel kitaplar gibi *levha, çerçeve* tezhipli olduğu gibi, içinde ithaf kaydının yazılı olduğu şemse biçiminde de düzenlenmiş, sayfa kanarlarına çok renkli, farklı desenlerde halkârî bezeme de yapılmıştır (İstanbul ÜK, F. 1426, 3a, Viyena ÖNB. Mixt, 313, 3b, 31b). Güzel yazının, hattın yer aldığı sayfalarda tezhip, *koltuk* denilen boşluklarda yer alır TSM, E.H.2327, y.3). Bu tür murakkalar dönemin nakkaşhanesinin bezeme programını gözler önüne serer.

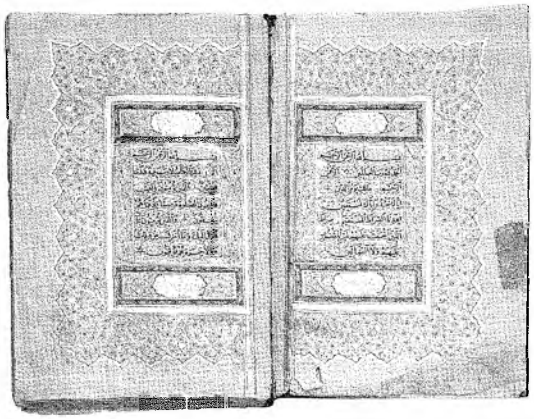
Güzel yazının, hattın yer aldığı sayfalarda tezhip, koltuk denilen boşluklarda yer alır

Osmanlı padişahlarının fermanlarında yer alan tuğraların Sultan II. Bayezıd döneminden (1481-1512) başlayarak tezhiplendiği görülür. Sultan II. Bayezıd'ın fermanında olduğu gibi ilk ferman örneklerinin tuğralarında beyzelerin her birinin içi farklı renk ve desende (TSMA, E.5527/2), Kanuni Sultan Süleyman'ın ferman tuğralarında da *beyze*lerle birlikte, tuğranın *sere, tuğ, zülüf ve hançere*lerinin içi farklı renk ve desende tezhiplenmiştir (TSMA, E.7816/8). 16. Yüzyıldan başlayarak ferman tuğrasının tezhip tasarımı zenginleşir. Tezhip tasarımı, *beyze, hançere* ve *tığ*ları da içine alarak sayfanın üst kısmına doğru uzayan üçgen bir biçim alır (İstanbul TİEM, 2238).

Son örneklere kadar ferman tuğralarının tasarımında bu biçim korunmuş, kimi zaman tezhipli üçgenin dışında, kimi zaman içinde fermanla ilgili kısa bir notu belirtmek için *başlık* tezhip yapılmıştır (TSMA, 62211). Bir murakka için veya duvara asılmak üzere levha olarak hazırlanan kimi tuğralarda *sere, beyze, zülüf* ve *hançere* içlerinin, levhanın köşebent ve bordürlerinin, katip ve müzehhip imzalarının etrafının tezhiplendiği (TSM, A.3652), kimi levha tuğralarda *sere, beyze, zülüf* ve *hançere*lerin sade bırakıldığı, köşebent ve bordür içlerinin tuğra *hançere* kavsinin üstünde yer alan padişah mahlasının etrafının tezhiplendiği, doğal çiçek demetlerinin boşlukla-

ra serpiştirildiği, kimi tuğra levhalarda mahlasın yerine, çerçevesi tezhipli Medine tasvirine yer verildiği görülür (TSM, G.Y.825, 947). Bu biçimde tasarlanmış tuğra levhalar da murakkalar gibi dönemin nakış üslûbunun örneklerini tek eserde gözler önüne seren belgelerdir.

17. yüzyıldan başlayarak yaygınlaşan ve salt güzel yazının, yazıyla resmin yer aldığı ve genelde asılmak üzere hazırlanan yazı-levha ve hilye levhaların tezhip tasarımına da ayrı özen gösterilmiştir. Bu eserlerde hattın çerçevesi, köşeleri, Mekke ve Medine tasvirlerinin etrafı, içine hilye metninin yazılı olduğu daire, dikdörtgen biçimlerinin dışında kalan alanlar tezhiple ve halkârla bezenmiştir (TSM, GY.1243, 1244).



Sayfaları tezhiple süsleme geleneğinin 9.-10. yüzyılda istinsah edilen Kuran nüshalarında başladığı söylenebilir.

İLK ÖRNEKLER: 15.YÜZYIL

Osmanlı dönemi tezhip örneklerinin tarihi bilinen ilk örneği Ahmed Dai'nin kendi hattıyla 1413-1414 yılında istinsah ettiği *Divan*'ının ilk iki sayfasında görülür (Bursa İK, Orhan.1196). Burada oval küçük şemse ve dar başlıkta mavi ve siyah renk zemine altın yaldız rumilerden oluşan motiflerle sade bir tasarım yapılmıştır. 1434-35 yılında istinsah edilerek Sultan II. Murad'a sunulan müzikle ilgili bir kitabın tezhipleri ise zengin tasarımlı ilk örnektir. İthaf kaydının da yer aldığı ilk iki sayfadaki levha tezhibin birbirinden farklı tasarlanarak geleneklerin dışına çıkıldığı görülür (TSM, R.1726, 1b-2a). Bu tezhiplerden birinin ortasında, 15. yüzyıl İznik çini tabaklarda, Bursa Yeşil Cami çinilerinde ve Bursa'da istinsah edilen kitapların deri cilt tasarımında rastlanan içi sarmal rumilerle dolu bir yuvarlak şemse vardır (1b). İkinci sayfadaki şemse ise ovaldir ve bunun ortasına yeşil zemine ithaf kaydı altın yaldızla yazılmıştır (2a).

Her iki sayfada da şemse dışındaki dar alana siyah zemine altın yaldız naiv çiçekler, köşelere rumili bezemeler yapılmıştır. Eserin başlangıç sayfası da pembe renk zemine siyah konturlu dallar ve çiçeklerle bezenmiştir (2b). Benzer çiçekli tasarım, 15. yüzyılda istinsah edilen Kuranlarda ilk iki surelerin satır aralarında da kullanılmıştır. Bursa TİEM'de sergilenen büyük boyda bir Kuran'ın cildinin yanı sıra ilk iki sayfasının tezhip tasarımının ve renk özelliklerinin müzik kitabıyla olan üslûp benzerliği dolayısıyla bu Kuran'ın tezhiplerinin de ilk Osmanlı tezhipleri arasında başköşede yer alabileceği söylenebilir (No.207).

Bu eserlerin hiç birinde istinsah edildiği yerin belirtilmemesine rağmen onların, 15. yüzyılın ilk yarısında yoğun bir sanat etkinliğinin sürdüğü Bursa'da yapıldığı sanılır.

Ahmedi'nin *Divan*'ının tezhiplerinden anlaşılacağı gibi Ahmed b. Hacı Mahmud el-Aksarayi, 15.yüzyılın ilk yarısında usta bir katip ve müzehhiptir (İstanbul.SK.Hamidiye mük.1082). *Divan*'ın geometrik tasarımlı levha tezhibinde ve başlık tezhiplerinde kullandığı renklerle, çiçek ve buket biçimleriyle 15. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul Saray nakkaşhanesinde yaygınlaşacak bir üslûbun önderliğini yapar. Türk tezhibi yoğun çok renkliliğe ilk defa onun çalışmasıyla kavuşur.

Fatih Sultan Mehmed dönemi (1444-1446, 1451-1481) İstanbul Saray nakkaşhanesinin tezhipleri genelde bilimsel kitaplarda yer alır. Bu eserlerin ilk iki veya bir sayfası *levha* tezhiptir. Bu tezhibin ortasında, içine kademeli olarak altta sarmal rumi, üstte altın yaldız sülüs hatla II. Mehmed'in isminin ve kitabın isminin yazıldığı şemse vardır. Şemsenin etrafını rumili enli bordür çevirir. Şemsenin dışında kalan alana, köşebent ve enli dış bordüre kestane, pembe, yeşil, beyaz, mavi renkler ağırlıklı, iri rumiler, hatâyiler, çınar yaprakları *Baba Nakkaş* üslûbunda yapılmıştır (İstanbul NK.3571, SK.Süleymaniye 1025, TSM, A.2177). 1450-1480 yılları arasında tezhipte yaygın olarak görülen ikinci üslûp ise naiv olarak isimlendi-

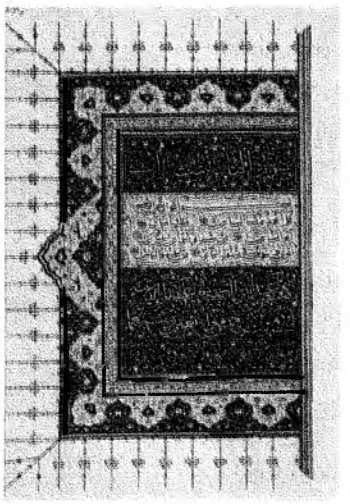
rilir (TSM, E.H.2878, Bursa İK, Haraçcı 1324). Altın yaldız ve mavi renk ağırlıklı, tüy gibi hafif dallar ve küçük çiçeklerle tasarlanan bu tezhibin Timurî dönemi Şirazlı sanatçılarla Bursa, Edirne ve İstanbul'a taşındığı, üslubun duvar resimlerinde de etkili olduğu söylenebilir.

1475-1480 yıllarına tarihlenen iki Kuran nüshasında geometrik tasarımlı levha tezhibin ince ve zarif, zengin ve ihtişamlı ilk örneği görülür (İstanbul TİEM, 448, Lizbon. GF., M.65). Müzehhip çok kollu yıldız etrafında sonsuza giden kare biçimler oluşturarak yenilikler yaparken, ilk iki surenin satır aralarının çiçekli tasarımında gelenekselliği benimsediği görülür. 1494 yılında Şeyh Hamdullah hattıyla istinsah edilen Kuran nüshasının levha ve ketebe sayfasının tezhip tasarımlarında bir önceki Kuran tezhiplerinin geleneği sürer (İstanbul TİEM.402). Sözü edilen tasarımları geliştirerek sürdüren müzehhibin bilgilerin şimdiki durumuna göre Fazlullah b. Arab (TSM, E.H.320, 321) olduğu söylenebilir. 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarında Şeyh Hamdullah'ın hattıyla istinsah edilen veya ona atfedilen Kuranların tezhipleri, sayfalarının tasarımında, bezemenin inceliğinde, en önemlisi renk uyumunda Türk tezhibinde o güne kadar görülmedik ustalıkta örneklerdir. Bunlardan ikisinin müzehhibi Hasan b. Abdullah'tır (TSM, A.5; İstanbul ÜK, 6662). Müzehhip Hasan, zengin bezemeler arasında erimiş, ilk bakışta belli olmayan geometrik düzenli levha tezhipler tasarlamakta çok ustalaşmıştır. O çerçeve, başlık ve gül tezhiplerin tasarımında da geleneğin taşıyıcısıdır. Hasan müzehhibin tezhiplerinde tezhibi en çok etkileyici yapan renklerdir. Lacivert, pembe, açık mavi, beyaz, az kırmızı ve az altın öylesine uyumla bir araya gelirler ki, sayfa göz için gerçek bir haz kaynağına dönüşür.

Asılmak üzere hazırlanan hilyelerde, içine hilye metninin yazılı olduğu daire, dikdörtgen biçimlerinin dışında kalan alanlar tezhiple ve halkârla bezenmiştir.

İHTİŞAMLI BİR DÖNEM: 16. YÜZYIL

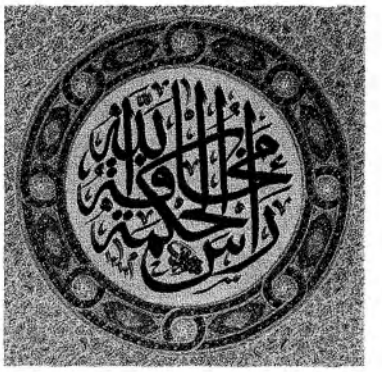
1498-1554 yılları arasında Saray nakkaşhanesinde müzehhip olarak çalıştığı bilinen Bayram b. Derviş levha tezhip tasarımında Hasan b. Abdullah müzehhibin geleneğinin taşıyıcısı olmuştur. 1523-24 yılında Abdullah b. İlyas hattıyla istinsah edilen Kuran'ın tezhiplerini Bayram b. Derviş yapmıştır (TSM, E.H.58). Müzehhip Bayram altın yaldızın hakim olduğu geometrik levha tezhip tasarımında ve desen inceliğinde Hasan müzehhip kadar ustadır. Mustafa Dede hattıyla istinsah edilen küçük bir Kuran'ın tezhip tasarımının özelliği, tezhiplerinin Bayram b. Derviş'in yaptığını düşündürür (İstanbul ÜK, A.6566). Bu iki usta müzehhibin üslûbunun yansıması 1570 yılında Katip Hasan Çelebi hattıyla istinsah edilen küçük ölçüdeki bir Kuran'ın tezhiplerinde görülür (Dublin CB, A. 1527).



17. yüzyıl boyunca tezhiplerin ustalıklı olanları dua kitaplarında ve Kur'an nüshalarında yer alır.

Nakkaş Karamemi adıyla tanınan Mehmed Çelebi ressam Şah Kulu'nun öğrencisi olmuş, 1540-1566 yılları arasında Saray nakkaşhanesinde çalışmıştır. Karamemi'nin ilk çalışmalarından biri, 14. yüzyılda Abdullah Sayrafi hattıyla istinsah edilen Kuran'a 1554 yılında yaptığı tezhiplerdir (TSM, E.H.49). Karamemi bu eserdeki tasarımlarında ve bezeme elemanlarında geleneksel öğeleri kullanırken, açık mavi zemine, koyu mavi sarmal dallar ve hatâyilerle bezenmiş levhalarda olduğu gibi (1a, 330b) yepyeni renk düzenlemeleri ve bezeme tasarımları yapmıştır. Sanatçı bu eseri bitirdiği yılda Süleymaniye camii için hazırlanan Kuran nüshalarından birinin tezhibini de tamamla-

mış ve meslektaşları arasında 6000 akçe ile en yüksek ücreti almıştır. Onun imzasını taşıyan tezhiplerin başka örnekleri 1566 tarihli *Divan-ı Muhibbi*'yi süsler (İstanbul ÜK., 5467). Nakkaş bu eserdeki tezhiplerinde ilk kez natüralist çiçekleri kullanmıştır. Bu özelliğinden dolayı Kanuni Sultan Süleyman döneminin önde gelen eseri 1558 tarihli *Süleymanname*'nin (TSM, H.1517), Ahmed Karahisari'nin hattıyla istinsah edilen bir Kuran'ın (TSM, Y.Y.999) ve bir Murakka'nın (İstanbul ÜK., F. 1426) tezhiplerinin Karamemi'nin eserleri olduğu anlaşılır. O, bahar dallarını, gülleri, sümbülleri, karanfilleri, laleleri, hançer yapraklarını Saray nakkaşhanesinin tüm ürünlerinde kullanılmasını ve geniş ölçüde yaygınlaşmasını sağlamıştır. 16. yüzyıldaki Saray bahçelerinin coşkulu, zengin, rengarenk görüntüsü nakkaş Karamemi'yi ve onun gibi doğa gözlemcisi olan başka sanatçıları derinden etkilemiş olmalıdır. Natüralist çiçek üslûbu Karamemi'nin çağdaşı Mehmed b. İlyas tarafından ilkel bir tarza kullanılması dışında (TSM, K.23), ne Karamemi'nin çağdaşı başka müzehhiplerce ne de sonraki yıllarda böylesine yaygın olarak kullanılmamıştır.



Genelde asılmak üzere hazırlanan yazı-levha ve hilye levhaların tezhip tasarımına da ayrı özen gösterilmiştir.

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra Saray nakkaşhanesinin müzehhiplerinin çalışmalarını, hattını katip Ahmed Karahisari ve Hasan Çelebi'nin yazdığı kabul edilen anıtsal boydaki Kuran'ı (TSM, HS.5) ve Saray nakkaşhanesinde hazırlanan minyatürlü kitapları tezhiplemekle uğraştıkları anlaşılmaktadır. Yukarda adı geçen ve Osmanlı dünyasında tasarlanmış en büyük boydaki Kuran 1584-1596 yılları arasında, toplam 1237 altın ve 45.064 akçe harcanarak tamamlanmıştır. Eserin sayfa tasarımlarında öncekilerden farklı, özgün düzenlemeler yapılmıştır. Genelde murakka sayfalarında gelenek olan ve *koltuk* denilen tezhipli bölmeler, Kuran'ın her sayfasında, yüzden fazlası farklı desen ve renkte olmak üzere, 2360 tanedir. Tezhiplerin Nakkaş Hasan ve Mustafa müzehhip ile onların yetiştirdiği dört saraylı nakkaşın elinden çıktığı anlaşılmıştır. Bu eserin tezhipleri 16. yüzyıl Türk tezhip sanatının tüm evrelerinin gözler önüne serildiği bir belgedir. Saray nakkaşhanesinin yoğun üretimi içinde tezhibin göz kamaştıranları arasında 1584 tarihli *Hünername*'nin (TSM, H.1523, 5b-6a) ve 1588 tarihli *Divan*'ın (TSM, 2/2107, 1a, 1b-2a) tezhipleri de vardır.

TEZHİPTE GELENEĞİN DEVAMI: 17. YÜZYIL

17. yüzyıl boyunca tezhiplerin ustalıklı olanları dua kitaplarında ve Kuran nüshalarında yer alır. Müzehhip Derviş Mehmed'in tezhiplediği 1698 tarihli Kuran'da görüleceği gibi, müzehhip çerçeve ve başlık tezhibin tasarımında ve bezeme elemanlarının seçiminde geleneği korur (TSM, E.H.140). Tezhiplerde bir önceki döneme gören en önemli ayrılık renklerde görülür. Özellikle lacivert renk parlaklığını ve geniş kullanım alanını kaybeder, soluk bir maviye dönüşür. Soluklaşan altın yaldız geniş yüzeylere uygulanır. Kalın sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler altta, bulutlar üstte olmak üzere tasarlanan bezeme zarifliğini yitirmiş, bezeme elemanları seyrekleşmiş ayrı ayrı seçilir duruma gelmiştir.

GELENEK VE YENİLİK: 18.YÜZYIL

Katip Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın 1712 yılında istinsah ettiği Kuran'ın tezhiplerinde olduğu gibi sayfa tasarımında geleneksellik sürerken, geleneksel elemanlara özgün biçimler de katılır (İstanbul ÜK., 6543). Bunların başında gölgeli boyanarak hacım kazanmış nütüralist buketler, gölgeli boyanarak hacim kazanmış, uzamış, uçları kıvrılmış ve irileşmiş hançer yapraklarla, sarı zemine mavi ve sarı sarmal dallar üzerinde iri ve gölgelenmiş hatâyiler gelir (TSM, A.3652, 3653). Şah Kulu'nun yarattığı saz üslûbu bu dönemde Ali el-Üsküdarî müzehhibin tasarımlarıyla, eskiyle yeniyi kaynaştırarak canlanır (TSM, Y.Y.856).

USLÛP ZENGİNLEŞMESİ: 19. YÜZYIL

18. yüzyıldan başlayarak müzehhiplerin Avrupa'nın barok ve rokoko kıvrımlamalarını tanımalarıyla tezhipte de bir zenginleşme olmuştur. Bu çizgileri taşıyan vazolar, sepet ve saksılar içinde gölgeli boyanarak hacim kazanmış çiçeklerler, buketler, kordelalar, perdeler, fiyonklar tezhiplerin bezeme öğeleridir (TSM, H.128, E.H.425). Müzehhip sıvama altın yaldıza boyadığı sayfaya, bezemeleri altın ve gümüş yaldıza ve kırmızı, mavi ve sarıya boyar. Sayfa tasarımında çerçeveyle sınırlı, bordürlü düzenlemeler genelde terk edilmiş, bezemeler metnin etrafında belli kurallara göre serbestçe genişleyerek sayfa kenarlarına doğru yayılmıştır. Bu dönemde Saray için eser hazırlayan müzehhiplerin resmi ünvanlarının sermücellit olduğu görülür. Ahmed Efendi, Ali Ragıp, Raşid, Ahmed Ataullah müzehhiplikte ve mücellitlikte ustalaşmış sanatçılardır (İstanbul TİEM, 477, 372, 408; TSM, GY.481). 20. yüzyılda tezhip ustaları gelenekselliğe önem vermişlerdir.

Bunların görkemli bir örneği müzehhip Bahaeddin (Tokatlıoğlu)'in tezhiplediği Hasan Rıza hattıyla 1911 yılında istinsah edilen Kuran'da görülür (TSM, YY.325).

KAYNAKLAR

Aksoy, Ş., "Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu", *Sanat* 6 (1977), s. 126-136.

Atıl, E., *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent,* Washington and New York, 1987.

Çağman, F., "Ahmed Karahisari'ye Atfedilen Ünlü Kuran-ı Kerim", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Bildiriler I,* Ankara ,1995, s. 521-527.

Demiriz, Y., "16. Yüzyıla Ait Tezhipli Bir Kuran," *Sanat Tarihi Yıllığı.* VII (1977), s. 41-58.

Mahir, B., "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu: Saz Yolu", *Türkiyemiz,* 54 (1998), s. 28-37.

Rogers, M., "Kara Mehmed Çelebi (Kara Memi) and the Role of the ser-nakkâşân", *Soliman le Magnifique et son Temps. Actes du Colleque de Paris Galeries Nationales du Grand Palais 7-10 Mars 1990,* ed.., G. Veinstein, Paris 1992, s. 227-238.

Tanındı, Z., "Türk Tezhip Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Ankara 1993, s. 398-406.

18. YÜZYIL MÜZEHHİP, ÇİÇEK RESSAMI VE LÂKE ÜSTÂDI ALİ ÜSKÜDÂRİ

YRD. DOÇ. DR. GÜLNUR DURAN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

18. yüzyılın başları bezeme sanatlarımızda klâsik üslûbun devam ettiği yıllardır. Bu dönemde batı ile ticarî ilişkilerin hızlanması ile birlikte Osmanlı sanatı da Avrupa sanat akımlarının etkisi altına girer. Özellikle Fransız Rokoko sanatından etkilenerek bundan nasibini alır. Sanatımıza giren bu yenilikler üslûp zenginleşmesi olarak karşımıza çıkar, Osmanlı sanatkârların da katkısı ile gelenekli elemanlara yeni motif ve biçimler katılır. Bunların başında gölgeli boyanarak hacim kazanmış, natüralist üslûpta çiçek buketleri, iri yapraklar ve kurdele, vazo motifleri gelir. Türk Rokokosu adı verilen yeni bir üslûpla yapılan bezemeler, batıdaki emsallerine göre daha sade ve hoş bir görünümdedir.

İşte bu sanat ortamı içinde yaşamış, Türk bezeme sanatı tarihinin en önemli sanatkârlarından biri de Ali Üsküdarî'dir. Müzehhip, çiçek ressamı ve lake üstadı olan sanatkârın hayatı hakkında çok az bilgi vardır. Eserlerindeki tarihlerden 1131/1718-1177/1763 yılları arasında hayatta olduğu anlaşılan sanatkârın, doğum ve ölüm tarihleri ile ilgili hiç bir kayda rastlanmamıştır.

Eserlerine imza atan nadir sanatkârlarımızdan biri olan Ali Üsküdarî'nin hemen hemen bütün eserlerinde imza vardır. İmzalarında en çok Ali el-Üsküdarî'yi kullanan sanatkârın ismi belgelerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Aliyyül' Üsküdarî, Üsküdarî Ali Efendi, Üsküdarî Çelebi, Ruganî Çelebi, Ruganîi Üsküdarî, Ruganî Ali, Üsküdarî Rugani Çelebi, Ruganîi Üsküdarî Ali Çelebî,[1] Ruganîci Ali Çelebî, Üsküdarî Müzehhip Ali Çelebi, Ali Çelebi[2] bilinen isimler arasındadır.

I. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 5650, v.60b, 178 x 60 mm.

Ali Üsküdarî ile ilgili en fazla bilgiye Habib'in *Hat ve Hattatan* ve Müstakimzâde'nin *Tuhfe-i Hattatîn* isimli eserlerinde rastlanmaktadır. Habib'in eserinin *nakkaşan ve musavviran ve müzehhiban ve tarrâhan* başlıklı bölümünde; "Ali Çelebi Ruganî Üsküdarî denilür idi" ibaresi okunmaktadır.[3] Aynı eserin "Eğrikapılı Çelebi" bahsinde 1169/1755 tarihinde vefat eden, meşhur hattat Mehmed Rasim'in yazılarını tezhipleyenler arasında bulunan Sultan Selimli Reşid Mustafa Çelebi'ye hocalık ettiğinden de söz edilmektedir.[4]

Müstakimzâde de eserinin *Yedikuleli Seyyid Abdullah* bahsinde; "Mesâhif-i şeriflerini ekseriya hizmet-i tezhip ile şerefyâb olan üstâdların biri merhum ruganî Üsküdarî Ali Çelebidir ki, el-hac Yusuf-ı Mısrî şakirdlerindendir. Vaktimizde saz yazmak vadisinde Şah Kulı-i vaktidir..." der.[5]

Müzehhip Ali Üsküdarî, 18. yüzyılın batı sanatlarının hakim olduğu sanat ortamında üslûbunu oluştururken, klâsik yolun temsilciliğini de yapar. Bu tarz eserlerinde, 16. yüzyılın ilk yarısında Kanunî Sultan Süleyman dönemi Saray nakkaşhanesinin sernakkaşı müzehhip Şah Kulu'nun ve ondan sonra sernakkaş olan Müzehhip Kara Memi üslûbunun izleri görülmektedir.

16. yüzyılın başlarından 17. yüzyılın ortalarına kadar yapıldığı düşünülen bir grup mürekkep çalışması[6] (özellikle hançerî yaprak ve hatâyîler dünyasını yansıtan, orman tasvirli resimler) olan *saz üslûbunun* ilk temsilcisi Şah Kulu'nun üslûbunu meydana getiren iri ve kıvrak yaprakları, hatâyîleri kendine örnek alan Ali Üsküdarî, bu motifleri tamamiyle kendi üslûp özelliği ile yorumlayarak, eserlerinde seçkin örneklerini vermiş ve devrinin Şah Kulu temsilcisi olmuştur.

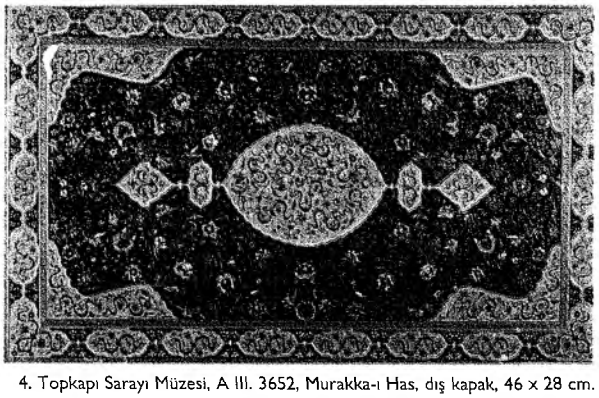
Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 413'de kayıtlı, lake yazı altlığının "Zehhebehu Ali el-Üsküdarî, 1171/1757 imzalı yüzünün deseni, sanatkârın Şah Kulu üslûbundaki en güzel eserlerinden biridir. Burada, iri yaprak ve hatayî motiflerindeki kıvrak hareket, motiflerdeki teferruata rağmen eserde sadeliğin hakimiyeti dikkati çekmektedir. Kullandığı renklerin birbiri ile uyumu, tahrirlerindeki incelik ve özen, motiflerdeki iriliği ortadan kaldırmış, Ali Üsküdarî üslûbunun önemli bir unsurunu meydana getirmiştir. Seyredende hayranlık hisleri uyandıran bu yazı altlığının dış pervaz deseni içinde, Sultan III. Mustafa için yazılmış bir beyit de yer almaktadır (R.1).

16. yüzyılın 2. yarısında Müzehhip Kara Memi'nin Türk Bezeme Sanatlarına kazandırdığı gül, karanfil gibi yarı stilize çiçekler, halkârî üslûbu ve çift tahrir üslûbu (havalı veya negatif de denilen) da Ali Üsküdarî'nin sanat üslûbunun oluşmasında etkili olmuştur. Sanatkâr 16. yüzyıldaki yazı stilize çiçeklerin bezemeci anlayışı ile bu üslûbun 18. yüzyılda çiçek ressamlığına dönüşen gerçekçi anlayışını birleştirerek eserlerini meydana getirmiştir. Ali Üsküdarî'nin bu çiçek resimleri onun sağlam resim bilgisini ve izlenimci hassas karakterini de ortaya çıkaran çalışmalardır. İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kütüphanesi, T-5650'deki Mecmua-i Gazeliyyat isimli eserde Ali Üsküdarî'nin çiçek resimlerinin en nadide örnekleri toplanmıştır. "Zehhebehu Ali el-Üsküdarî, 1140/1727" tarihli mecmuada 30 adet çiçek resmi kendi sap ve yaprağı ile birlikte gerçekçi bir gözle resmedilmiştir. Çiçek saplarının C ve S formları, çiçek ve buketlerin bir kurdele ile bağlanması Rokoko üslûbunun etkilerini aksettirmektedir. Başta gül olmak üzere lâle, sümbül, karanfil, menekşe, fulya, zambak, sıklamen, zerrin, leylâk, safran çiçeği, hazeren, çiğdem, anemon, erguvan dalı, açelya ve peygamber çiçeği, Ali Üsküdarî'nin üslûbunda yeniden şekillenmiştir. Bu çiçek resimlerinde batı resim anlayışının yanısıra klâsik sanatlardaki üslûplaştırma alışkanlığı da kendini hissettirir. Ali Üsküdarî'nin her iki anlayışı ölçülü bir şekilde eserlerine taşıması, onun sanat üslûbunun özelliklerinden birini daha ortaya koymaktadır (R.2).

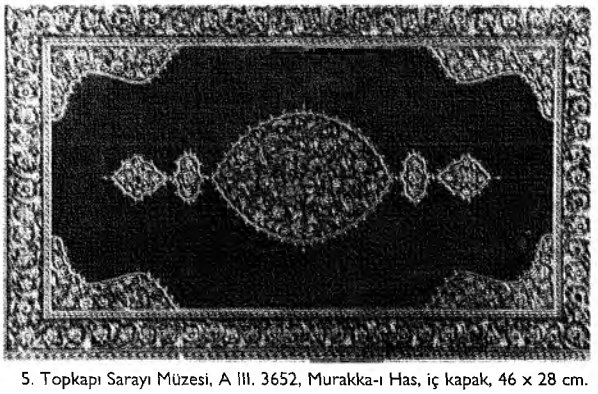
2. Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 413, lake yazı altlığı ön yüz, 20,2 x 32,3 cm.

Müzehhip Yusuf-ı Mısrî'nin öğrencisi olan Ali Üsküdarî'nin hocasının yolundan gittiği, onun sanat üslûbunun iyi bir takipçisi olduğu, kullandığı motif ve sanat anlayışında görülmektedir. Sanatkârın hocasının yolunu bırakmadığı gibi, bezeme sanatlarına getirdiği yeniliklerle de hocasını geçmiştir. Bunun en güzel örneği Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 370 numarada muhafaza edilen lake kubur kalem-

3. Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 370, kubur kalemdân, 32 cm.



4. Topkapı Sarayı Müzesi, A III. 3652, Murakka-ı Has, dış kapak, 46 x 28 cm.



5. Topkapı Sarayı Müzesi, A III. 3652, Murakka-ı Has, iç kapak, 46 x 28 cm.

dânın bezemesidir (R.3). Ali Üsküdarî'nin 1171/1757 tarihinde yaptığı bu kalemdanın deseni, Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 379 numarada bulunan Yusuf-ı Mısrî imzalı lake kubur kalemdân deseni ile üslûp ve motif benzerliği taşımaktadır. Ali Üsküdarî'nin kubur kalemdân desenlerinin en önemli özelliği, kapalı bir form olan silindir yüzeyde yer alan desenin, birbiri ile bağlantılı helezonlardan meydana gelmesidir. Silindir yüzeyin açılımı olan dikdörtgen sahanın sağ ve sol kenarlarında helezonlar tam olarak görülmez. Ancak bu kenarlar silindir olacak şekilde birleştirildiğinde devam ederek desen tamamlanır. Desen bilgisi ve ustalık gerektiren bu desenler; her biri ayrı güzellikte, pek çok kubur kalemdan bezemesi yapan Ali Üsküdarî'nin, sanat dehasını da ispatlamaktadır. Müzehhip ve çiçek ressamlığının yanısıra lake ustâdı da olan Ali Üsküdarî'nin yazma eser tezhipleri haricindeki bütün eserleri lakedir. İnce bir zevkin ürünü olan bu eserlerindeki kusursuz işçilik, motif zenginliği ve renk uyumu onun karakteristik üslûbunu gösterdiğinden, onun bu tarz çalışmalarına, adının da ruganî olarak bilinmesi sebebiyle *Ruganî Üslûbu* denmiştir. Arusekli ve düz, renksiz lakı aynı eser üzerinde tatbik etmesi ise eserlerine ayrı bir hususiyet kazandırmıştır. Önce motiflerin zemin renkleri sürülen, daha sonra altın tahrir motif içlerindeki damar ve taramalar yapılan bu üslûp, daha fazla ve özenli bir işçiliği gerektirmektedir. Çok küçük motif detaylarında bile renklerin birbirine karışmaması, tahrirlerin taşmaması gereken üslûbun en güzel örnekleri Ali Üsküdarî'nin eserlerinde görülmektedir.

6. Topkapı Sarayı Müzesi, A III. 3652, Murakka-ı Has, 8. kıt'a, 12,8 x 32 cm. (yazı sahası)

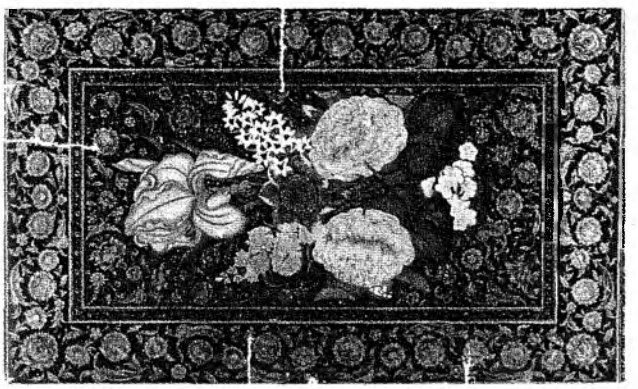
Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde muhafaza edilen Ehl-i hiref defterlerindeki 1143/1731- 1144/1732 yıllarına ait masraf kayıtlarından, Ali Üsküdarî'nin saray için de çalıştığı bilinmektedir.[7]

Sultan III. Ahmed zamanında en güzel eserlerini vermeye başlayan sanatkârın, Sultan için lake cildini ve tezhiplerini yaptığı albüm *Murakka'-ı Has* Ali Üsküdarî'nin şaheserlerinden biridir. Topkapı Sarayı Müzesi, AI-II. 3652 'deki eserin lake kabı ve tezhipleri Ali Üsküdarî'nin bütün üslûp özelliklerine sahip olması bakımından da önem taşımaktadır. Eserin "Zehebehu Ali el-Üsküdarî, 1136" imzalı lake kabı, hem klâsik hem de yeni üslûb birlikte kullanılarak bezenmiştir. Lake kitap kabının iç ve dış kapakları klâsik şemse formundadır. Dış kapak deseni ruganî üslûbunda, iç kapak deseni halkârî üslûbundadır. Dış kapakta şemse ve köşebentlerin içi tamamen klâsik bulut ve hatayî grubu motiflerle bezenmiştir. Şemse dışındaki kısımda ise Ali Üsküdarî'nin önemli bir üslûp özelliği ortaya çıkmaktadır. Bu özellik birden fazla boyama şekli ve tezhip tekniğini aynı eser üzerinde tatbik etmesidir. Bu eserde de ruganî üslûbu, halkârî üslûbu, çift tahrir üslûbu ve rokoko tarzı motiflerin hepsi desende tek tek görülebilir şekilde yerlerini almışlardır. Ruganî ve halkâri üslûbundaki iri hatâyî grubu motifler, serbest bulut motifleri ve çift tahrir üslûbundaki, çok küçük hatâyî gurubu motifler aynı desen içinde, karışıklıktan uzak birarada kullanılmıştır. Rokoko tarzı motiflere ise dış pervazda, desen ve renk uyumu içinde yer vermiştir (R.4).

İç kapaktaki halkârî deseni ise Ali Üsküdarî'nin aynı zamanda bir halkârî üstâdı da olduğunu ispat etmektedir. Son derece kıvrak bir fırça ile yaptığı tarama gölgeli halkârî bezemesi ile muhteşem bir eser meydana getirmiştir (R.5).

Albümün içindeki 16 kıt'alı murakkaanın tezhiplerinde de Ali Üsküdarî'nin karakteristik üslûp özellikleri görülmektedir. Kıt'aların sadece yazı boşlukları; hem klâsik, hem rokoko, hem de klasik-rokoko üslûbunun senteziyle oluşan, Ali Üsküdarî'ye has bir üslûpla tezhiplenmiştir. Murakkaanın 8. kıt'asının tezhibi bunun güzel bir örneğidir. Burada çiçek motifleri rokoko anlayışının ışık-gölge esasına göre boyanmıştır, bununla beraber çiçekleri taşıyan saplardaki dönüş hareketlerinde klâsik etkiler dikkati çekmektedir (R.6).

Ali Üsküdarî'nin sadeliği esas alan üslûp özelliklerine kısaca baktığımızda; desenlerinde daha çok üslûplaştırılmış bitki kaynaklı motiflere yer verdiği görülmektedir. Motiflerindeki zenginlik ve teferruatlı iri motiflerin adeta tek başına bir kompozisyon niteliği taşıması onun üslûbunu belirleyen özelliklerden bir diğeridir. Natüralist çiçekler ve rokoko tarzı motifler karakteristik desen anlayışı ile uyum içinde desenlerinde yerlerini almıştır. 18. yüzyıl bezeme sanatlarımıza giren Avrupa bezeme unsurlarının, klâsik dönem tezhip sanatının temsilcisi olan Ali Üsküdarî'nin sanatkâr kişiliğindeki etkisini ve yorumunu eserleri üzerinde görmek mümkündür. Ali Üsküdarî klâsik ve yeniyi karakteristik yapılarını bozmadan ve birbirine karıştırmadan, kendi değerleri içinde birlikte kullanarak kompozisyonlarını oluşturmuş, bu da üslûbunu ortaya çıkarmıştır. Klâsik üslûpta bir halkârî deseni arasında veya bir hatâyî motifi meşîmesinde tabiî üslûpta boyanmış bir buket veya çiçek motifi görmek mümkündür (R.7). Bu özelliği ile 18. yüzyıla damgasını vuran şaheserlerini veren Ali Üsküdarî bir "mektep" oluşturmuş, daha sonraları da bu üslûp çeşitli sanatkârca da yorumlanarak işlenmiştir. Ali Üsküdarî'nin yaşadığı dönem ve daha sonraki yüzyıllarda da onun üslûbundan etkilenen, onu taklit etmeye çalışan ve bu yolda yeni eserler ortaya koyan sanatkârlar yetişmiştir. Bunların içinde en meşhuru Sultan Selimli Müzehhip Reşid Mustafa Çelebidir. Mustafa el-Üsküdarî ve hattat Mehmed Rasim'in yazılarını tezhiplediği bilinmektedir.[8]



7. Topkapı Sarayı Müzesi, CY. 413, lake yazı altlığı-arka yüz, 20,2 x 32,3 cm.

Ali Üsküdarî'nin üslûbunda çalışan nakkaş Hüseyin'in de onun öğrencisi olma ihtimali yüksektir. "1207/1792 Nakşi Hüseyin" imzalı yayın[9] tezhibinin desen ve işçiliği Ali Üsküdarî'nin üslûbunu aksettirmektedir. 20. yüzyılda ise Ali Üsküdarî üslûbunun takipçisi olan iki müzehhip Sami Necmeddin (1911-1933) ve Muhsin Demironat'la (1907-1983) karşılaşmaktayız.

Her iki müzehhip de lake kapları ve tezhipleri ince bir zevkin ürünü olan Ali Üsküdarî'nin eserleri üzerinde incelemeler yaparak klâsik tezhip ve ruganî üslûbunu kendilerine örnek almış, bu yolda taklitten uzak eserler vermişlerdir. Muhsin Demironat, Ali Üsküdarî'nin öylesine tesirinde kalmıştır ki, bazı tezhiplerine ona telmîhen "Muhsin-i Üsküdarî" şeklinde imza koymuştur.[10]

Ali Üsküdarî, bilindiği kadarıyla 45 yıl süren sanat hayatında kubur kalemdân (7 adet), kitap kabı (6 adet), yazı altlığı (5 adet), yazı çekmecesi (2 adet), yay (2 adet) ve yazma eser tezhibi olmak üzere pek çok eser vermiştir. Şimdiye kadar tespit edilen 23 adet eser, bugün yurtiçi ve yurtdışı müze ve kütüphanelerde, özel koleksiyonlarda korunmaktadır.

---

1 Meriç, *Vesikalar I*, 1953, s. 63, 64.
2 Habib, 1305, s. 268.
3 Habib, 1305, s. 268.
4 Habib, 1305, s. 146.
5 Müstakimzâde, s. 271.
6 Mahir, 1987, s. 123.
7 Meriç, *Vesikalar I*, 1953, s. 63, 64.
8 Habib, 1305, s. 146.
9 Bu eser Türk Petrol Vakfı Koleksiyonundadır.
10 Derman, 1984, S. 2, s. 14.

KAYNAKLAR

AKSOY, Şule, "Kitap Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslûbu", *Sanat*, İstanbul, 1977, Y. 3, S. 6;

ASLANAPA, Oktay, "Osmanlı Devri Cild Sanatı", *Türkiyemiz*, 1982, Y. 13, S. 38;

ATASOY, N.-RUBY, J., *İznik Seramikleri*, İstanbul, 1989;

BODUR, Fulya, *18. yy. Müzehhip ve Lake Ustası Ali Üsküdarî, Hayatı ve Eserleri*, İst. Ünv., Ed. Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Lisans tezi, İstanbul 1982; "Osmanlı Lake Sanatı ve 18. Üstâdı Ali Üsküdarî", *Türkiyemiz*, İstanbul, 1985, Y. 16, S. 47; "18. yy.'ın Ünlü bir Müzehhibbi Ruganî Ali Üsküdarî", *Kaynaklar 3/Bahar*, 1984;

ÇAĞMAN, Filiz, "Ali Üsküdarî", *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul, 1989, c. II; "Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz*, İstanbul, 1988, S. 54;

ÇIĞ, Kemal, "Türk Lake Müzehhipleri ve Eserleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sanat Tarihi Ens., Ed. Fak. Yay., İstanbul, 1969-70, S. III; "Türk Kitap Kapları", *Türkiyemiz*, 1973, Y. 3, S. 9; "Türk Lake Tezyînatının Bir Şaheseri", *Türkiyemiz*, 1972, Y. 3, S. 7; *Türk Kitap Kapları*, Ankara Ünv. İlâhiyat Fak., Türk-İslâm Sanatları, Tarih Ens. Yay., Ankara, 1953, S. 4; "On Sekizinci Asır Lake Tezhipçilerinden Ali al-Üsküdarî", *Türk Tarih, Arkeoloğya ve Etnoğrafya Dergisi*, İstanbul, 1949, S. V;

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler*, İstanbul, 1986; "Türk Sanatında ve Batıda Çiçek Ressamlığı", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*. Sandoz Kültür Yay., Nr. 11, 1989;

DERMAN, M. Uğur, "Türk San'atında Murakkaalar", *İlgi*, İstanbul, 1981, S. 32; *"Murakkaalar"*, *Sabancı Koleksiyonu Hat Resim. Heykel-Porselen*, İstanbul, 1995; "Altlık", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 1989, c. 2; "Kaybettiğimiz Müzehhip Muhsin Demironat", *Lâle*, İstanbul, 1984, S. 2;"Yazı Altlığı, zîr-i meşk", *İlgi*, İstanbul, 1978, S. 26, Y. 12;"Yazı San'atımızda Kıt'alar", *İlgi*, İstanbul, 1980, S. 30; "Divit ve Kuburlar", *İlgi*. İstanbul, 1976, S. 24, Y. 10;

DİDİNAL, Tülin, "18. Yüzyılda Müzehhip ve Ressam Ali Üsküdarî'den Çiçek Resimleri", *Kültür ve Sanat*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara, 1994, S. 23;

DURAN, Gülnur, *Ali Üsküdarî, Motif ve Üslûp Anlayışı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Sos. Bil. Ens., İstanbul, 1996; "Ali Üsküdarî'nin Çiçek Resimleri", *P Dergisi*, İstanbul, 1997, S. 5;

FOLSACH, Kjeld, *İslamic Art*, The David Collection, Copenhagen, 1990;

HABİB, *Hat ve Hattâtan*, İstanbul, 1305;

İREZ, Feryal, "Topkapı Sarayı Harem Bölümündeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4*, İstanbul, 1990;

LOWRY, G.-NEMAZEE, S., *Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Arthur M. Sackler Gallery, University of Washington Press, Seattle, 1988;

MAHİR, Banu, "Saray Nakışhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, İstanbul, 1986; *Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslûbu*, İst. Ünv., Ed. Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Doktora tezi, İstanbul, 1984; "Osmanlı Sanatında Saz Üslûbundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, İstanbul, 1987;

MERİÇ, Rıfkı Melül, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, Vesikalar I*, Ank. Ünv., Türk-İslâm Ens. Yay., Ankara, 1953;

MÜSTAKİMZÂDE, S. S., *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul, 1928; *Neuerwerbungen 1956-1974*, Museum Für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main; *Offenbach Ledermuseum Katalog*, 1974;

RENDA, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Ankara, 1977; SARRE, F., *Islamische Bucheinbande I*, Berlin, 1923;

ÜNVER, Süheyl, "Türk Sanatı Tarihinde Edirnekârî Lake İşleri ve Sanatkârları", *Vakıflar Dergisi*, 1965, S. 6; *Müzehhip ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri*, Tepe Lab. Yay. Nr. 6, İstanbul, 1954.

TÜRK TEZHİB SANATININ SÜSLEME UNSURLARI

DR. HATİCE AKSU
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Süsleme insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve kültür çevresinde görülebilmektedir. İlk çağlardan itibaren topluluklar halinde yaşayan insanların temel eğilimlerinden biri olan süsleme, mağara duvarlarında veya kayalar üzerinde görülmeye başlar. Çiziliş amaçları ne olursa olsun bu tutum insanların sosyal ihtiyaçlarından biri olarak görülmektedir. İnsan topluluklarının zaman içerisinde toplum, boy ve ulus olma sürecini yakalamaları,süslemeyi ülkelerin milli karakterlerini taşıyan, o ülke insanlarının kendine has zevk ve duygularının şekillenmesi olarak ortaya çıkar.

Kültür ve sanat unsurları ile birbirlerine bağlanan ve şuuruna varan fertlerin meydana getirdiği uluslar, dünya üzerinde güçlü sanat eserleri ve kültürler oluştururlar. 2500 yıllık tarih devresinde Eski Dünya'nın her yerinde Türklerin var olduğu görülür.Bu var olma yoğunluğu ve hızı eski devirlerin güç şartları içerisinde dikkat çekicidir. Altaylardan kalkılıp diğer Türk ülkelerinin yurt edinilmesi insanlığın tarihi maceralarından biridir. Orta Asya kaynağı yeni Türk ülkeleri için bitip tükenmez bir merkez olmuş ve bu merkez asırlarca kendini oradan beslemiştir. Türk süsleme sanatının en eski örneklerini, Türklerin tarih sahnesine çıktıkları ilk devirlerden itibaren bu coğrafi konumlarda görmeye başlarız. İslamiyetin etkisi ile Türk sanatçıları çok ince bir zevke sahip olmuşlar ve tabiattan aldıkları ilham ile hiçbir dünya milletinde görülmeyen bir üsluplaştırma başarısı göstermişlerdir. Türk sanatçısı maddi alemin verdiği değerlerden uzaklaşıp, soyut alemi ve manevi lezzetleri tatmış, eserlerinde sembolik olarak onları yaşatmıştır. Guston Migeon, "İslam sanatında rastlanan büyük süsleme dehasına hiçbir halkın sınai sanatlarında rastlamak mümkün değildir" diyerek bunu en güzel şekilde açıklıyor.

TEZHİBLE İLGİLİ TERİMLER VE TEKNİKLER

Bir Yazma İçinde Kullanılan Süsleme Unsurları: Tezhib lügat manasına göre "altınlama" demektir. Eskilerin hüsnü-hat sanatı dedikleri güzel yazı niteliğindeki yazıların etrafı ve el yazması kitapların (Kur'an'lar, murakkalar, kıt'alar, divanlar) başlık sahifeleri ve diğer yerlerine çeşitli desen ve motiflerle yapılan süslemelere tezhib, bu sanatın ustalarına da müzehhib denir.[1]

Arapçada altınlama manasına gelen tezhib sözü yalnız altın yaldızla işlenen işleri ifade etmez; boyalarla yapılan ince kitap tezyinatına da denir. Sırf altınla yapılan benzer işlere halkâri denilir ki altın yaldızla süslenmiş mânasına gelir. Müzehhibler ekseriya nakış(Fr. Enlumineur)yapan sanatkarlardır.[2] Genel olarak güzel ve stilize kompozisyonlara "nakış" bunu yapanlara da "nakkaş" derler ki, bunların sadece tek ve çeşitli renklerle terkibini yapanlar demektir. Fakat bu sanatın mensuplarına nakkaş denmez, müzehhib olarak isim alırlar. Yazma kitaplara baktığımızda genel olarak, zahriye sahifeleri, serlevhalar, surebaşları, hatime sahifleri ve ayetler aralarında bulunan duraklar, secde, cüz, hizip, aşır gülleri olmak üzere çeşitli bölümlere ayrılırlar, bu bölümler;

1. Zahriye Sahifeleri: Yazma eserlerin başlık bulunan ilk sahifesinden önceki, temellük veya vakıf kaydı bulunan, çoğunlukla tezhibli ve bazan da boş sahifelerine zahriye adı verilir. Bu sahifelerde bazan kitap başlığı, müellifi, meşhurların hükmü, bir beyit vb. yazılar bulunur.[3] Arapçada zahr, sırt arka anlamındadır "zahriye" ise sırtlık demektir. Bulunduğu yer itibariyle bu ismi almıştır.Zahriyeler devirlere göre değişiklik göstermektedir. Fatih devri kitaplarında zahriyelerin çift sahife olduğu görülürken, 16. yy.'da zahriyelerin tek sahife, fakat plan ve tezyinat itibari ile en mükemmel derecede olduğu görülür.

2. Serlevha Başlık Sahifeleri: Tezhibin kitaplarda tatbik edildiği kısım kitapların ilk sahifeleri başına yapılan ve başlık veya serlevha denilen süslemelerdir. Serlevha sahifesi karşılıklı iki sahifeden oluşur ve bu iki sahife simetriktir. Fatiha ve Bakara surelerini ihtiva eden bu sahifeler yoğun bir süsleme yapılarak mushafların en gösterişli sahifeleri haline gelmiştir. Serlevha sahifesinde sanatkar bütün ustalığını gösterir. Tezhibin başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ikinci planda olma ilkesi burada terk edilerek, tezhibin bütün ihtişamı serlevha sahifesinde sergilenmektedir.

Serlevha sahifelerinin yazma kitaplarda özellikle mushaflarda kullanımı devirlerine göre farklılıklar gösterir 16. yy'a kadar serlevhadan önce gelen zahriye sahifelerinde önemi azalarak, bütün ağırlık serlevha tezhibine verilmiştir. Ayrıca serlevhalara mihrabiye veya dibâçe adı verilmiştir.[4].

3. Sure Başları: Kuranı Kerimlerdeki sure başlarına veya kitaplardaki bahis başlarına yapılan süslemelere, sure başı veya fasıl başı denilmektedir. Sure başları mushaflarda genellikle serlevha sahifesinden sonra gelir. Bu sure başı kubbeli taç şeklinde olup üst taraflarında tığ denilen, dolu zeminden, boşluğa geçişinde gözü rahatlatan süslemeler bulunur. Kubbeli formların yanında, dikdörtgen formlu gibi çeşitli şekil ve kompozisyonlarda sure başı tezyin edilmiştir. Sure başlarında genellikle surenin ismi yazılıdır, bu yazı ekseriya beyaz renklidir ve çok kez altın üzerine yazılır.

4. Hatime Sahifesi: (Bitiş) Yazma kitaplarda müellifin eseri bitirirken yazdığı duaları, hattatını, varsa müzehhibini belirttiği yazıları kapsayan son yaprak-tır.[5] Hatime sahifeleri de devirlere göre değişiklik gösterir, ayrıca bu değişiklik, sanatkarın zevkine göre de çeşitlidir.

5. Duraklar: Müzehhebçiçeklere verilen ad. Bunlar kitap süslemesinde genellikle ayetlerin başlarına veya sonlarına konulduğu için bu adı almıştır. Vakfe de denir.[6] Bir mushafda 6666 tane ayet bulunduğu için, duraklar zengin örneklere sahiptir. Devirlere göre farklılıklar gösterirler ve gözü dinlendirmek amacı ile de kullanılırlar. Yapıldıkları şekillere göre isim alırlar; "mücevher" nokta, geometrik olarak işlenenlerdir. "Şeşhane" nokta ise; daire formunda altı parçaya bölünmüştür. Üç yapraklılara "seberk", beş yapraklı duraklara "pençberk", iki helezonun iç içe geçmesiyle, elde edilen duraklara, "Helezon" denir. Muntazam biçimde yaprak formlarından yapılmış yuvarlaklarda "yaprak nokta" ismini alır. Altın zemin üzerine altınla yapılan noktalara ise "zerendezer nokta" denir.

6. Kenar Suyu ve Cetveller: Sahifelerdeki yazıların etrafına altınla iç ve dıştakiler ince ortadaki kalın olmak üzere cetvel tabir olunan çizgiler çizilir.[7] Cetvellerin başlıca amacı yazıya sınır oluşturup, göze ferahlık vermek ve iki desen arasında ayırıcı eleman olarak kullanılmasıdır. Altın cetvelin sağına ve soluna çizilen ince cetvel kuzu olarak isimlendirilir. Eskiden yazma eserlerde cetvel işlerini "cetvelkeş" tabir olunan

kişiler yapardı. Değişik sayı ve kalınlıklarda olabilen cetvellerde, üzerine uygulanan kenar sularına göre de isim alırlar. Zencerek, münhani, bitkisel desenli kenar suları, tezhib zencerek vb. Ayrıca iç pervaz ve ara pervaz olarak da isim alırlar.

7. *Güller:* Yazma kitapların sahife kenarlarında görülen, çevresi tezhiblenmiş, ortası boş, yuvarlak motifler. Ortalarına o sahifelerdeki konu yazılırdı. Çok çeşitli tarzda süslemeleri yapılmıştır. Daha çok Kur'an'da, durulacak veya secde edilecek ayetler hizasında görülür.

Bunlara vakıf, vakfe, secde, hizib, sure, cüz gülü gibi isimler verilir.[8] Secde gülü, secde edilecek ayetlerin hizasına, hizib gülü her beş sahifede bir, cüz gülü her yirmi sahifede bir ve sure gülü de her surenin başına konurdu.[9]

TEZHİBDE KULLANILAN MALZEMELER

Altın, Tezhib sanatının başlıca malzemesidir. Bugün tezhib sanatı ile uğraşan müzehhibler altını varaklar halinde hazır temin etmektedirler. Eskiden altının varak haline getirilmesi için çeşitli işlemlerden geçmesi gerekmekteydi ve yağsız kuzu derisi (*) arasındaki altın parçaları, özel çekiç kullanılarak, dövülmek suretiyle ezilerek elde edilirdi.Osmanlı altınının bu usulde hazırlanması çok zor ve yorucudur. Bu işleri altın varakçılar yapar, mücellitler de bu varakları ezerek müzehhibleri hazırlarlardı. Defter halinde hazır temin edilen altının ezme işini bugün müzehhibler kendileri yapmaktadır.

Altının fırça ile kullanılabilecek hale gelmesi için bazı aşamalardan geçmesi gerekmektedir. Altın ezmek için kullanılan arap zamkı suda eritilerek çuhadan süzülür. Fazla çukur olmayan sırlı bir tabakta, bir parça arap zamkı veya süzme bal kullanılarak ezilir. Parmak yardımı ile varak altın alınıp su ile yumuşatılmış arap zamkının üzerine konulur. Önceleri donuk çamur renginde olan altın ezildikçe açılır ve altın rengini alır.Ezilme işlemi tamamlandıktan sonra, üzerine su konulur, altın dibe çökerek arap zamkından ayrılır. Beş saat süren zaman aralığından sonra dibe çöken altın ezildiği büyük tabaktan, kullanılacak olan küçük bir tabağa aktarılır. Bu aktarma esnasında altın ipekten süzülerek içine havadan karışan tozlar ayrılmış olur.Tekrar üzerine su konularak altın yıkanır ve dibe çöker. Bu işlem tamamlandıktan sonra üstteki su süzülür. Artık altın kullanılacak duruma gelmiştir. Jelatinli su ile sulandırılarak işlenilecek yere fırça ile sürülür.Jelatinli su altının sürülen yere yapışmasını temin eder.Altın ezme işleminin iyi derecede yapılması, altının ince olmasını sağlar ve iyi görünmesini temin eder. Altının ayar derecesine göre çeşitleri vardır. Bu derecelerden doğan renk tonları ile değişik tonlamalar elde edilmiştir. Gümüş ilavesinden doğan fakat ayarı düşük olan yeşil altın da kompozisyonlara değişik tonlar kazandırmaktadır.

Fırçalar: Tezhibde kullanılan fırçalar, kullanıldıkları yerlere göre isim alırlar. Müzehhibler bugün samur kılından hazır fırçalar kullanmaktadır. Eskiden kullanılan fırçaların, üç aylık kedinin ensesinden veya samurdan alındığı, ayrıca çulluk kuşunun ensesinden veya kanat ucundan alınan tüylerle yapıldığı söylenmekte ise de, kesin olarak bilinmemektedir.Tahrir fırçası: Yalnız tahrir çekmek için kullanılan bu fırçanın, müzehhib için özel bir önemi vardır. Çok ince ve muntazam uçlu olmalıdır.

Zemin fırçası: Zeminin büyük ve küçüklüğüne göre kalınlıkları değişir. Altın fırçası: Değişik kalınlıkları olan ve altın sürmede kullanılan fırçalardır. Sarı ve yeşil altın için ayrı ayrı fırçalar kullanılır.

Mühreler: Tezhibte altın kullanıldıktan sonra, parlatılarak boya görünümünden çıkarılır. Bu parlatmada zermühre kullanılır. Kağıt mühresi ve zermühre olmak üzere iki çeşit mühre vardır. *Zer Mühre:* Altın parlatmaya yarayan ucu akik mühre. *Sivri mühre:* Ucu eğri ve düz sivridir. İnce alanları parlatmada kullanılır. *Yassı mühre:* Uç tarafı yassı olan mühredir, daha geniş alanları mührelemek için kullanılır. Kağıt mühresi üç çeşittir. *Çakmak mühre:* Her iki taraftan tutularak kullanılan ağaçtan yapılmış merdane biçimindeki mühre. Ellerin arasında kalan kısımda ağaç oyulmuş ve içine 45 cm. eninde, 1012 cm. boyunda, 11,5 cm. kalınlığında sert bir taş yerleştirilmiştir. Bu taş süleymaniye taşı, zebercent (yeşim) veya akiktir.[10] *Cam mühre:* Yumurta büyüklüğündedir, camdan yapılmıştır. *Böcek mühre:* Deniz böceklerinin kabuğundan yapılmıştır.

Boyalar: Eski tezhib sanatımızda kullanılan boyalar, kök ve toprak boyalardan hazırlanırdı. Toprak boyalar arap zamkı ile iki mermer arasında ezilerek ince toz haline getirilir içine pekmez veya gliserin katılır ve zemin üzerine fırça ile tatbik edilirdi. En eski bilinen boyalar, balmumu işinden yapılan siyah, üstübeç beyazı, lapus lazili ve lahor çividi laciverdleridir.[11] Günümüzde müzehhibler hazır şişe boyaları kullanmaktadırlar. Bunlar (gouache) sulu boya ve akrilik,ecolin olmak üzere çeşitli boyalardır.

Kağıtlar: Kitap sanatlarında yazı malzemesi olarak kullanılan kağıtların en eskisi parşömendir. Özellikle mushaflarda bunlar kullanılmıştır. Daha sonra papirüs görülür. Papirüs yerini yavaş yavaş kağıda bırakmıştır. Osmanlıların yaptıkları kağıtlar Avrupa'da önemle aranan kağıt olmuştur. Daha sonra İslam dünyasında Avrupa kağıdı yayılmış özellikle İtalyan kağıdı tercih edilmiştir.Tezhib sanatında kağıdın önemini bilen müzehhibler bunu titizlikle seçmişlerdir. Tezhiblenmeden önce kağıt aharlama, mühreleme ve uzun süre bekletilme gibi aşamalardan geçirilerek, en elverişli duruma getirilerek kullanılır.

Kitap sanatlarında kullanılan kağıdın haricinde, levhalarda kullanılan, murakka denilen kartonu müzehhibler kendileri hazırlamaktadır. Murakka müzehhibin tuvalidir. Kağıtların suyuna göre çapraz ve üst üste gelerek, özel olarak hazırlanmış muhallebi (şap, jelatin ve buğday nişastası) ile yapıştırılmasından elde edilir. Kağıtlar ve murakkalar çeşitli renklerde boyanarak kullamlmıştır.Bu renkler tabiattan hazırlanan boyalardır, çiçeklerden, köklerden, topraktan elde edilmektedir. En çok kullanılan renkler, sarı, kırmızı (gül, nar çiçeği kırmızısı, kiremit kırmızısı), yeşil, mavi, siyahtır. Nefeszade İbrahim Efendi, "Gülzar-ı Savab" isimli eserinde kağıt boyama usüllerinden bahsetmektedir.[12]

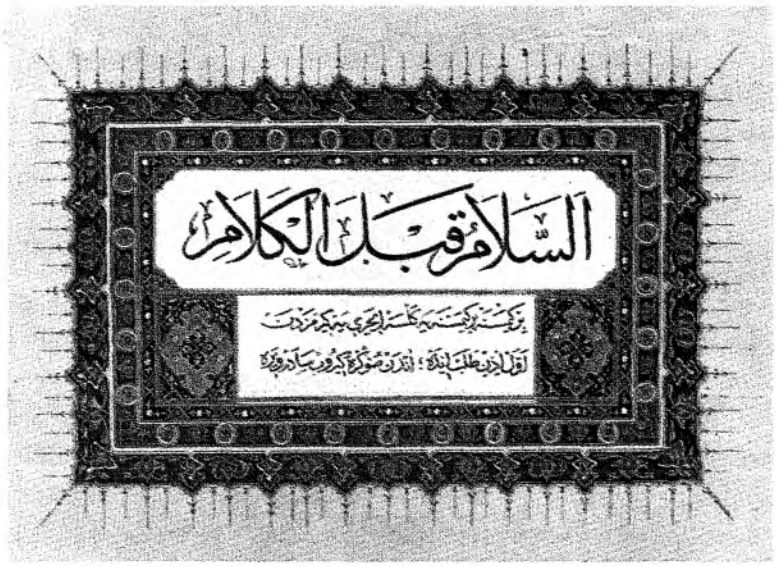
TEZHİBDE KULLANILAN TEKNİK

Tezhib uygulanacak alanın ölçülerinin belirlenmesinden sonra yazının iriliği, cinsi ve karakteri göz önünde bulundurularak desen hazırlanır. Desen, geometrik ve bitkisel kökenli motiflerden seçilerek tasarlanır, sanatkarın isteğine göre, gerekirse paftalara bölünür. Köşelerden desen katlandığı zaman simetrik olmasına dikkat edilerek motiflerin yüzey üzerine dengeli dağılımı sağlanır.Bu işlem bittikten sonra desenin kağıda geçirilmesi gerekir. İğneleme işlemi iki ya da daha çok nüsha üzerinde yapılır. İğnelenecek olan kağıtlar, şimşir veya çinko altlık üzerine konulup çizgiler bir iğne ile delinir. Alttaki tahta, iğne batacak kadar yumuşak olursa deliklerin kenarlarındaki kısımlar çapak teşkil ederek delikleri tıkayacağından iyi sonuç elde edilmez.İğnelenmiş desen kömür tozu yardımı ile kalıba geçirilir. Bu şekilde kalıba geçirme işlemine desenin silkelenmesi denir. Koyu olan zeminlerde bu silkeleme işlemi tebeşir tozu ile yapılır. Bu işlem tamamlandıktan sonra zemine ilk önce altın tatbik edilir. Altın tatbikinden önce, zemine el teması ile bulaşan yağ tebeşirlenmiş bir kumaş parçası ile silinir. Altının zemine tatbikinden sonra, mührelenerek parlatılır. Mat zemin olarak kullanılacak altın üzerine ince bir kağıt konularak mührelenir ve mat bir zemin elde edilir. Motiflerin renkli kısımlarının tatbikinden sonra tahrirleme işlemi uygulanır. Zemin doldurularak, motiflerin renk tonlamaları ve ince ay-

rıntıları yapılır. Böylece desenin renklendirme işlemi tamamlanmış olur.

KOMPOZİSYON KAYNAKLARI

Kompozisyon bir yüzey üzerine arzu edilen şekilleri dengeli ve göze hoş görünecek bir tarzda yerleştirmeye denir. Doğada görülen her şeyin bir dengesi olduğu gibi, kompozisyonda da dikkat edilecek nokta dengenin sağlanmasıdır. Paftalar ne kadar dengeli ve estetik olursa, yerleşim o derece güzel ve başarılı olur. Kompozisyonda dengeli bir ayrımı, düz, kırık, eğri çizgiler ve kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller sağlar. Türk süsleme sanatlarında, bir kompozisyonun oluşmasında en önemli faktörlerden biri de sanatkarın kendine has tavrı ve tabiatı tetkik neticesinde aldığı izlenimler ile birikimini eserine aktarmasıdır. İşte sanat eserlerinde, milletlerin kendine has karakter taşımaları, kendine özel olmaları bu yüzdendir.Bilindiği gibi Türk tezhib sanatında kullanılan kompozisyon kurallarının ayrımı ise şu şekilde bölümlenebilir;



1.Tek merkezli olanlar, 2.Bağımsız, serbest kompozisyonlar, 3.Simetrik olarak kullanılanlar, 4.Çok eksenli olanlar, 5.Başlangıcı ve sonu olmayan, ulama tarzındaki kompozisyonlar, 6.Belirli ve tek düzen kalıplar içinde olanlar, 7.Girift ve çok dolu görünümde olanlar, 8. Geometrik şekillerden oluşanlar, 9.Bitkisel, hayvansal ve her iki motifin birleşmesiyle meydana gelenler, 10. Her tür motifin uygulandığı kompozisyonlar, 11. Vazo gibi yardımcı elemanların kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar.[13]

İncelediğimiz bu kompozisyon formları, devirlere göre farklılıklar göstermektedir. Kompozisyon hazırlanırken uygulanan sahadaki doluluk ve boşluk oranlarının dengeli olması, kompozisyonun güzelliğini etkiler.Kompozisyonda dik ve yatay çizgiler genellikle dengeyi temin eder. Eğik çizgiler ise hareketi meydana getirir. Kompozisyonlarda düz ve kırık çizgiler ne kadar sertlik ve hareketsizlik ifade ediyorsa, eğik çizgiler de, desene ve dolayısıyla tasarıma, daima yumuşak ve hareketli bir görünüm sağlamıştır. Özellikle doğaya uygun olarak bitkisel motiflerden meydana gelmiş kompozisyonlarda daima eğik çizgilerin kullanıldığı görülür. Bitkisel kompozisyonlarda, doğada olduğu gibi, motiflerin dairesel hatlar üzerinde serbest olarak yerleştiği ve dalların rahat bir şekilde zeminde hareket ettiği görülür. Bu dairevi kompozisyonların kullanımında da sembolik ifadeler vardır. Hiçbirisi rastgele kullanılmamıştır. Bütün bunlar İslam dininin görkem ve güzellik doktrini ile yakından ilgilidir. Görkem tam bir yansıma, güzellik de bir merkezden kollar halinde sonsuza uzantılar olarak sürekliliği belirtir. Fakat bu iki kavram birbirine bağlıdır ve ayrılmaz. Mesela kare ve dikdörtgenler yeryüzünü, daireler ve üçgenler gökyüzünü işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelemektedir.[14]

Tezhib sanatında kullanılan motiflerin çoğu kendi hatları içinde, kendi bünyelerine uygun gelişme gösterirler. Bitkisel ve rumi motifler, ayrı ayrı kendi hatları üzerinde bulunup süsleme unsurunu meydana getirdikleri gibi, diğer bazı motiflerde kümeler halinde veya çeşitli formlar meydana getirerek kullanılırlar. Münhaniler ve bulutlar bu gruba dahildir. Bulutlar ve münhaniler belirli hatların üzerinde kullanıldı-

ğı gibi kompozisyon içerisinde serbest dolaşarak da kompozisyonda bütünleşirler. Bunların arasında yalnızca geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar, şematik olarak çizilen hatlara aynen uymak zorundadır.

TEZHİB SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER

Türk sanatçıları bütün güçlerini süsleme alanında yoğunlaştırarak, tezhib sanatının önde gelen temsilcisi olmuşlardır. Kullandıkları motifleri üsluplaştırmayı uygun bulmuşlardır. Türk süslemesinde gördüğümüz motiflerin çeşitliliğinin en önemli sebebi, İslâm dinindeki resim ve heykel sanatlarına konulan yasaklar olarak görülmektedir. Bunların kullanımlarında islamiyetin etkisi olduğu gibi, Türklerin İslam öncesi Orta Asya üslubunun etkilerini de bulmak mümkündür. Özellikle Göktürk ve Uygur eserlerinde üsluplaştırmayı görmekteyiz. Tezhib sanatında kullanılan motifler çeşitli gruplar altında toplanmaktadır, bu motifler şunlardır:

Rumi: Türk sanatının sevilen motiflerindendir. Kökenin zoomorf ya da bitkisel olduğu hakkında çeşitli kanılar vardır .Türk sanatının hemen hemen her döneminde görülen ve daha çok "arabesk" adıyla tanınan karmaşık şekiller bütünü içinde, çok sayıda bitkisel formlar , özel ve önemli bir yer tutar .Başlangıçta daha soyut nitelikte olan, XVII. yüzyıla kadar gelindiğinde giderek naturalist bir nitelik kazanan bitkisel formlar, arasında şakayık, lale, hançer yaprak denen saz yaprağı gibi doğal türlerin yanısıra, aşırı derecede üsluplaştırılmış bazı örneklere de sık sık rastlanır. Bu tip örneklerin doğadaki kaynağı, kültürel kökeni çoğu zaman belirsizdir ve uzmanlar arasında tartışma konusudur. Örnekler üzerinde, hayvansal bir çıkışa bağlandığı düşünülen rumi motifin, bitkisel formlar adı altında isimlendirilmesi çelişki oluşturmaktadır. İspanya'dan Hindistan'a kadar yayılan ve yüzlerce türü olan rumi motif de söz konusu tartışmalı formlardan biridir. Bazen bir hayvan kanadı veya vücudu, bazen de karmakarışık bitkisel formlar halinde karşımıza çıkan bu motifin "rumi" adıyla anılması kökenini yeterince aydınlatmadığı için, İslam sanatının bu temel süsleme öğesi bugün bile sırrını ele vermiş değildir.[15] İslamiyetin kabulü ile hayvansal görünümünü tamamen kaybetmiş olan rumi motifi, bitkisel bir yapılanmaya bağlayacak hiç bir ipucu yoktur. 13 ve 14. yüzyıllarda Anadolu Selçuklu eserlerinde bir çok örneğin hayvanlarla birlikte uygulanması bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Bazı yazarlar rumi'yi bir üslup türü olarak kabul etmişler, bazıları ise desen tekniğinde kullanılan temel unsur olarak görmekle yetinmişlerdir.Rumi'nin; penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle birarada kullanılmakta oluşu motife temel unsur sıfatı kazandırır. Diğer taraftan aynı motifin, süsleme sanatının her dalında müstakil kullanıldığını görüyoruz, bu sebeple kompozisyon tipleri arasında rumili desenin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Diğer motif gruplarıyla birlikte kullanılan rumi'yi, bir hatayi ile aynı sap üzerine çizemeyiz. Rumi motifleri diğerlerinden ayrı bir şebeke üzerine yerleştirmek mecburiyeti vardır. Bu özellik onun bağımsız bir üslup veya tarz, içinde geliştiğini doğrular. Netice olarak rumi, zengin ve itibarlı kullanılış nedeniyle hem üslup , hem de süsleme sanatının temel bir unsuru kabul edilir.[16]

İslam sanatında baştan sona var olan ve her ülkede görülen rumi, zaman zaman araştırmacılar tarafından ele alınmış, bu motifin ortaya çıkışı, geliş yeri ve kökenine de kısaca değinilmiştir. Hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmiş şekillerinden oluşan ve kökeni Orta Asya'ya dayanan çok yaygın bir Türk süsleme biçimidir.[17] Bu fikri doğrulayacak Selçuklu Devri 13. yüzyıl, Kabadabad sarayından gelen ve Konya İnce Minareli Medresede sergilenen, sıraltı tekniğinde yapılan figürlü duvar çinilerinde görülen, hayvanların ayaklarından çıkan ve kanat formunu oluşturan rumiler görülmektedir. Yine Konya İnce Minareli Medresede sergilenen, Konya kalesinden gelen 13. yüzyıl, figürlü hayvan kabartmalı lahitlere bakıldığında aynı formlar görülür. Hayvan figürlü kabartma olan lahitteki hayvanın, hem bacağından çıkan kanat formunda, hem de hayvanın kuyruğunda rumi motifine rastlanır.Kanatlı ejder kabartması olan lahitte gördüğümüz ejderin kanat kısmında yine aynı form görülür. Bunun yanında yine Konya'da Mevlana

müzesinde sergilenen Divanı Kebirde, zahriye sahifesinde gördüğümüz bitkisel kökenli motifin üzerinden çıkan iki motif incelendiğinde, yaprak motifini hatırlatmakta fakat, ikiye ayrılmış kanatlı bir rumi formuna daha çok benzemektedir.Türk tezyinatının önde gelen bir süsleme elemanı olan rumi motifin isimlendirmesi ise Doğu Roma İmparatorluğu'na ait olan Anadolu'ya Diyarı Rum ve onu zapt ederek oraya yerleşen Selçuklulara da Rum Selçuklileri denilmesi ve dolayısıyla Selçuklulara ait olan bu tarz tezyinata da Rumi denilmiştir.Rumi terimi tarihteki anlamıyla sadece Anadolu'yu çağrıştırsa da ,bu adla anılan motif Selçuklulardan önce Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs ve Fatimi süslemelerinde sık sık uygulanmış, Osmanlı döneminin sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. O halde terimin etimolojik kökenini Anadolu'ya bağlayacak hiçbir güvenilir ipucu yoktur. Rumi adı verilen form,tombulca, bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış bir yuvarlak şekilden oluşur. Bazen iki parça halinde çatallanır ve bazen de damarlarla dilimlenen gövde çeşitlemeleriyle genel tanımın dışına çıkar, rumi motifi uzar ve garip şekiller biçimler alır. Dekorasyonda kompozisyon geneli sarmaşık dallarını andırmakla birlikte, tek başına bir rumide asıl hissedilen şey, hayvan tasvirlerine özgü, saldırgan, ürkütücü, ısırgan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir. Ayrıntılarda çevik hareketlerle biçimli dönüşler yapan hayvansı bir karakter kendini belli eder. Böylesine bir şekilde, bitkiden çok hayvan; yılan, ejder belki de ismi en eski masallara konu olmuş başka efsane yaratıkların karakteri yansır.[18]

Türk toplulukları arasında sevilerek kullanılan ve İslamiyet'in kabulüne kadar hayvan mücadele sahneleri ile birlikte görülen 9. yy. sonundan itibaren üslup ve kompozisyon bütünlüğü göstererek klasik halini almaya başlayan rumi motif, Türk sanat zevkinin ve kültürünün ürünü olarak devam etmiştir. Türklerin İslamiyeti kabülü ile rumi terimi Anadolu ismini almakla birlikte, çok geniş bir coğrafyaya yayılmış bu motif, bulunduğu ülkelere ve devirlere göre de farklılıklar göstermiştir. Türklerin İslamiyeti kabul etmesinden sonra İslamiyetin süslemesinin belki de tek formu olarak İspanya'dan , Hindistan'a kadar bütün İslam dünyasında benimsenmiş evrensel bir üslup olarak gelişme göstermiştir.Rumi motifi, tezhib sanatında meydana getirilen formlar ve kompozisyonlar açısından başlı başına bir üsluptur. Kendine ait bir hat üzerinde birtakım kurallar içinde, sanatkarın üsluplaştırma gücüne bağlı olarak, sonsuza ulaşabilecek derecede uygulanabilmektedir. Süsleme sanatındaki bir kompozisyonda, bitkisel motiflerle ayrı hatlarda,karışık olarak kullanılabildiği gibi kendine ait formlar içinde de kullanılmaktadır. Rumi motifleri, bitkisel kompozisyonlarla beraber kullanıldığı halde onlardan bağımsız bir motif karakteri göstermektedir. Böyle olmasına rağmen, kompozisyondaki bütünlüğü ve çeşitliliği sağlayan en önemli elemanıdır.

Rumi motifleri kompozisyonlarda kullanılmış oldukları yerlerin özelliklerine göre çeşitli isimler alırlar. Sarılma rumi, sencide rumi, hurda rumi, ortabağ rumi, üç iplik rumi, ayırma rumi gibi.*Sencide rumi:* Süslemede bir kıvrıma bağlı yaprak motifinin kıvrımının mukabil tarafına konulan ikinci motifin adı.*Sarılma rumi:* Farsça sözlük anlamı, bükülmüş, kıvrılmış anlamındadır. Piçide rumi olarak da kullanılır. Rumi motifinin üzerinde karşılıklı gelecek şe-

kilde kıvrılmış, sarılmış, bölümler, motife bu anlamı kazandırmaktadır. Sarılma rumilerin özellikle 16. yy. Kanuni döneminde en güzel örneklerini görüyoruz.*Hurde rumi:* Rumi motifinin, iç bünyesinde, tohumları yerine, küçük rumilerle bezenmesine, hurdeleme denir.*Ortabağ rumi:* Rumi kompozisyonlarda iki hattın gelerek, ayrıldığı yerlerde bağlayıcı olarak kullanılan motiftir.*Üç iplik rumi:* Genellikle bordürlerde kullanılan üç hat üzerinde rumilerin dolanmasıyla meydana gelen süsleme çeşididir.*Ayırma rumi:* Kompozisyonlarda paftaları ayırmak için kullanılır.

Hatayi: Ferit Develliöğlu Osmanlıca Türkçe lügatında süslemede açılmış lotusü andıran bir çiçek motifi, ve tezhibde birbirine geçmiş spiral dallardaki çiçek motiflerinden teşekkül eden süsleme tarzı, olarak anlatmaktadır. Menşe itibarı ile "Hata", "Hıtay", "Huten" isimleriyle anılan Çin Türkistanı'na bağlanır. Baysungur Mirza on yılı aşkın süre Herat'taki sarayında kurduğu sanat atölyesinde eşsiz eserler hazırlatarak, Batı Türkistan kültürünün kitap sanatlarında yüksek bir olgunlağa eriştirmiştir. Hem hattat hem müzehhib olan Baysungur Mirza, Gıyaseddin isminde bir sanatkarı, yeni motifler bulup mevzuları zenginleştirmek üzere, Çin Türkistan'ına gönderir. Oradan getirilen bu motife o memlekete izafeten hatayi ismi verilir.[19]

Hatayi kelime olarak Uygur Çin resim tarzını içerir.[20] Hatayi denilen bir çiçeğin var olduğunu da, ansiklopedik bilgilerin ve bazı kaynak eserlerde bahçe çiçekleri arasında sayılışından anlamaktayız. Meydan Larousse Ansiklopedisi'nde, hatayi tezhib ve dokumacılıkta bir üslup ve kumaş cinsi olarak tanımlanır ve aynı zamanda Hata'da (Çin Türkistanı'nda) yetişen gül gibi katmerli bir çiçeğe verilen ad olarak da açıklanır.[21] Özellikle Uygur işlerinde görülen kıvrık dallı tezyinat bitkisel motiflerin ve hatta kıvrık dal motifinin ilk örneklerini meydana getirmiştir. Bu gelişim özellikle, ilk müslüman Türk Devleti olan Karahanlılardan önce aynı bölgelerde yaşayan Karluklarda sonraları Hatayi denilen üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır.[22]

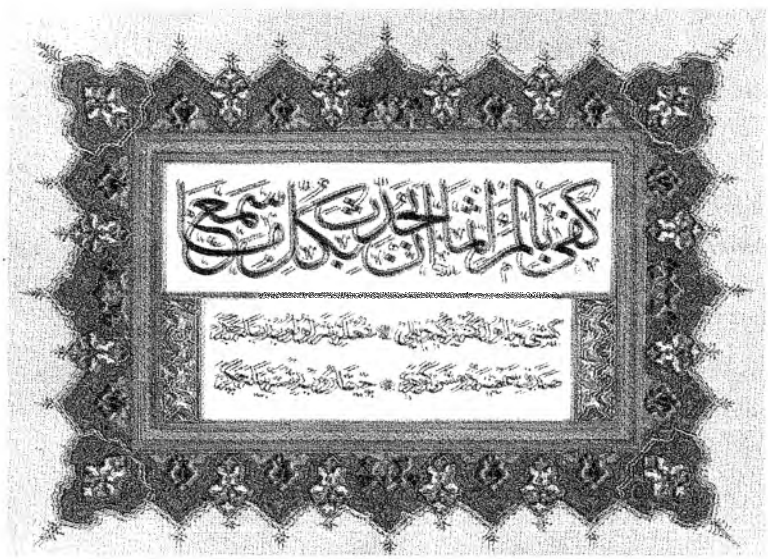
Hatayi terimi altında toplanan şakayık çiçeği ve nilüfer çiçeğinin üsluplaştırılmış biçimlendirilmesini de kesin olarak birbirinden ayırmak zordur. Bu motiflerin İç Asya ve Uzakdoğu kökenli oldukları bilinir. Söz konusu biçimlerin İç Asya ve Uzakdoğu'ya özgü olmalarından ötürü de bunlara hatayi denilmiş olabilir ve kaynağı belli olmayacak kadar stilize edilmiştir.Uzakdoğu kökenli motiflerden oluşan hatayi, erken Osmanlı sanatında görülmüş, bazan yalnız, bazan rumiler ve bitkisel motiflerle beraber kıvrım dallar üzerinde değişik kompozisyonlarla yer almaktadır.[23] 16. yüzyılın ilk çeyreğinden saz üslubunun ana nüvisini teşkil eden hatayi, saz yaprakları ile beraber kompleks bir kompozisyon meydana getirmiştir. Kıvrık dallar arasında çeşitli stilize çiçeklerden oluşan bezeme üslubunu ise ancak Osmanlılar'da yaygın bir biçimde buluyoruz. Bunlarda önceleri üsluplaştırma çok kuvvetliydi, doğadaki çiçeklerle benzerlikleri pek az olan bu çiçekli bezemelerde Uzakdoğudan ve Orta Asya'dan gelen etkiler dikkati çeker. Genel olarak hatai üslubu adını verdiğimiz bu çeşit bitkisel bezemede şakayık, nar çiçeği gibi çiçekler ayırt edilebilmekte ise de, bütün motiflerin birer çiçek adıyla anılması pek de mümkün olmamaktadır. Bezemede kullanıldıkları yüzeyi geniş ölçüde kaplayan bu çiçekler, belli şemalara uygun olarak fakat serbest bir çizimle meydana getirilmiştir. Özellikle Osmanlı sanatında 16. yy. ortalarına kadarki motif dağarcığında hatai tarzı bitkisel bezeme geniş yer tutar.[24]

*Yaprak:*Yapraklar daha az stilize edilmiş olup yaprak sayısına göre değişik isimler almaktadır. Üç yapraklı olana "Seberk", beş yapraklı olana "pençberk" denir. Dört yapraklı olana salibe (haç) benzediği için pek kullanılmamış olmakla beraber, Orta Asya'da Şamanizm devrinde bu motife rastlanır. Yer, gök, ateş ve su tanrılarını sembolik olarak ifade eder. Çok dilimli olarak birbirine sarılmış olanlarına "Sadberk" denir. Onaltıncı yüzyılda sevilerek kullanılan saz yaprakları farklı bir tarz oluşturmuştur. Yerleştirildikleri yerlerin şekline uyabilmek için şekil olarak hançer veya geometrik yapraklara dönüşenleri de vardır.

Palmet: Palmet motifi Kısakörös'de bulunmuş, bir Avar motifi olup diğer merkezlerde bu motife rastlanmakla birlikte, burada tam manası ile Avarlaş-

mıştı. Ayrıca Palmet motifi Peçeneklerin hazinesinde de görülmektedir ve rionsların içine işlenmişti. Atlı muharibin bulunduğu kabın üzerine işlenmiş olan lâle kökü ve yaprakları ise palmet motifinin üsluplaştırılmış karakteristik bir örneğiydi. Üç yapraktan müteşekkil olan palmet motifleri de, Peçenek hazinesinde ve bütün Güney Rusya'da çok görülmektedir.[25]

Bazı sanat tarihçileri ise palmet motifinin Helenistik akım yoluyla doğu sanatına girdiğini savunmaktadırlar. Orta Asya sanatında da akislerini bulduğumuz bu sanat akımı, pek dolaylı şekilde lotus ve palmetin vatanı olan Suriye ve Mısır'a Abbasi devrinde, Türklerle geri dönmüştür. Samarra süslemesinde, Türk İslam zevkine uydurulmuş olarak bu motifi tekrar buluruz ve buradan, İslam çevrelerine çeşitli yollardan yayılmış ve her çevrede farklı gelişmeler göstermiştir.[26] Palmet motifi Türk sanatında kendi zevkine uydurulmuş olarak bazen yalnız, bazen rumi ve lotus motifleri ile beraber çeşitli kompozisyonlar içinde başta mimari süsleme olmak üzere bir çok sanat kollarında uygulanmıştır. Palmetlerin bazen lotus, palmet ya da daha sonraları hatta lâle olup olmadıklarını saptamak bile güçleşmiştir.[27] Sevgi Kutluay Küçük, lotus ve palmetin tanımlanmasındaki kavram kargaşasına dikkat çekerek, Palmetin "bir sapın iki tarafında, simetrik uzunca yapraklardan oluşan bitkisel bezeme motifi olduğunu ve Mezopotamya uygarlıklarından başlayarak tüm çağlarda ve üsluplarda görüldüğünü ifade etmektedir.[28] Sevgi Kutluay Küçük'ün bildirisinde, palmet motifinin kavram kargaşasına neden olan farklı düşünceleri ifade etmeye ve motiflerin kökeni ve ikonografisini de incelenerek tanımlara açıklık getirilmeye çalışmıştır. Palmet motifi bu tanımlamadan ele alınarak, Türk sanatına etkisi ve yöresel yapı farklılıkları incelenirse, özellikle Türklerin Orta Asya'dan Ön Asya'ya inmeleriyle karşılaştıkları yeni kültürlerin etkisi ve kendi ülkelerinden getirdikleri göçebe yaşam tarzı kültürü ile oluşturdukları sentez daha iyi değerlendirilerek bu bağlamda rumi ve palmet ayrımı yapılarak, bitkisel ve hayvansal menşeli iki motif karakteri belirecektir.Rumi motifin köen aratırması üzerine yaptığım çalışmada Asya ve yakın çevresine yaklaştıkça daha çok hayvansal ve fantastik yaratıklarla yoğun bağlantı içinde olduğu görülmektedir.[29] Palmet ise bitkisel kökenli bir çıkışa bağlanmaktadır. Sanat tarihçileri palmeti tanımlarken iki farklı motifi aynı isim altında tanımlamaktadırlar. Sanatkarların "tepelik rumi" dedikleri ve simetrik iki ruminin birleşmesinden meydana gelen rumi, palmet olarak isimlendirilmektedir. Ayrıca Anadolu Selçuklu eserlerinde görülen ve Mısır süslemelerinde palmiye ağacına benzeyen beş dilimli moitife de palmet ismi veriliyor. Palmetin sözlük anlamı, hurma ağacı, palmiye ağacının yaprağı veya dalı, zafer alameti olarak açıklanmaktadır.[30] Türk Süsleme Sanatlarında, usta çırak sistemi ile aktarılan bilgilerde ve çizim metotlarında, öze bağlı kalınması kültürün sürekliliğini devam ettirecektir.



Lotus: Bir adak ve saçı malzemesi olan lotus çiçeği çeşitli dillerde muhtelif şekillerde ifade edilmektedir. Herodotos'da "...Mısırlıların lotos dedikleri zambak..."olarak geçen bu çiçek, Hayati Zade Mustafa Feyzi Efendi'nin Yabani Bitkiler Sözlüğünde,Arapça Nilüfer hindi, Türkçe Göl suseni veya Nilüfer çiçeği, Latince, Nymphaea Lotus, Nyphaeceae olarak geç-

mektedir. Lotus kelimesi Fransızcada Lotus, Almancada Lotos, İngilizcede Lotus olarak geçmekte, bütün bu dillerde isim olarak, nilüfer çiçeğine karşılık gelmektedir.[31] Lotus çiçeği yalnızca; Uygurların da mensup olduğu Budizme ait bir çiçek değildi. Lamalarda, Mısır'da, Asurlularda, Greklerde ve Perslerde de lotus çiçeğinin dini anlamları vardır ve bu, sanata da yansımıştır.[32]

Emel Esin'e göre Budist ikonografisinde lotus çiçeğine, İslamiyetten sonra gül denilmiştir. Lotus goncası da sadece gonca olarak anılmıştır.[33] Yine Emel Esin'e göre nebati motiflerden en çok tekerrür edenler, Türkistan Buidist sanatına mahsus tezyinatın güneş şeklinde açılmış lotus çiçeği ve onun goncasıdır. Bu motifler İslam sanatına geçecektir.[34] Lotus ölüm ve hayatla iç içe olan bir semboldür. Nitekim pek çok tanrının lotusdan doğduğuna inanılır. Evrenin bütün güçlerini, seslerini, sayılarını, güç olarak kapsadığı kabul edilen sonsuz bir ışık olan ve mutlak temizliği ifade eden lotus böylece bütün arzuların yok edildiği Nirvana'nın sembolü olmaktadır.[35]

Buda'nın sembolü olan beyaz lotus, renk bütünlüğünden yoksunluğu ve çarpıcı beyazlığıyla, onun manevi olgunluğunu ve mutlak zihni netliğini ifade eder. Ayrıca beyaz lotusun sekiz yaprağı, Budha'nın "sekiz asil yol"unun sekiz noktası, kırmızı lotus Budha'nın Bodhisattua'nın orijinal yapısından ileri gelen kalbi, Buddaha'nın ve Bodhisattua'ların bütün varlıklara acımasını, tutkuyu (ayrıca o Avaloskiteshvara'nın ayırıcı sembolüdür), Bodhisattua Manjushri'ye mahsus olan mavi lotus, fikrin gücünü, aklın, zekanın manalar üzerindeki zaferini temsil eder.[36]

Bazan su demek olan Brahma lotusuna "dünyanın en yüce form ve görünüşü" denir. Belirtildiğine göre kâinat kozmik sulardan yaratıldığı zaman iblis Ananta'ya yaslanan Vişnu'nun göbeğinden bir lotus ortaya çıkar. Lotus açılır ve kaostan düzenli bir kainat yaratan Brahma'ya hayat verir. Böylece bu lotus anlayışından dünyanın düzenli bir diyagramı oluşur. Varsayıma göre bu lotusun lifleri dünyanın değerli madenlerle dolu olan büyük dağlarıdır. Yabancı insanların memleketleri lotusun dış taç yapraklarından oluşur. Şeytan ve iblislerin yeri ise taç yaprakların alt kısımlarıdır. Merkezde dünyanın dört bölgesine uzanan dört okyanus vardır ve bu dört okyanusun ortasında ise Hindistan'ın bir parçası olduğu büyük kıta yer alır.[37]

Zencerek: En basit şekilleri tek eksen üzerinde gelişen bordürlerdir. İki kırık çizginin birbirini kesmesiyle basit zencerek motifleri en az elemandan oluşan tiplerdir. İkiden fazla kırık doğru ise daha girift zencerek motiflerini oluşturur. Bu tür zencereklerin en zengin örneklerini Selçuklularda görürüz. Geometrik süslemenin bordürlerde de sık sık ortaya çıkmasına karşın asıl sonsuz desenlerde, Türk sanatçısının elinde sonsuz denebilecek imkânlar denenmiştir. Birçok eserlerde bordür olarak gördüğümüz desenler, aslında sonsuz örneklerden kesilmiş bölümlerden ibarettir.[38]

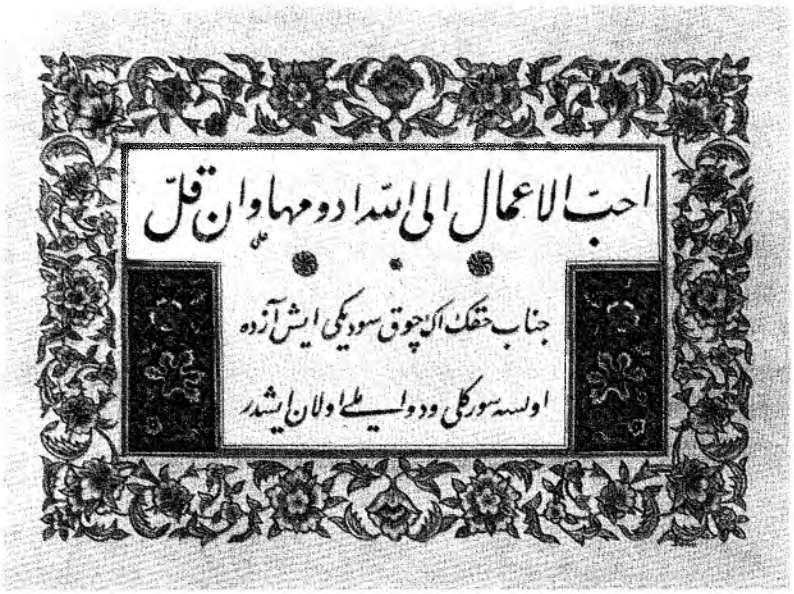
Genel olarak geometrik süsleme, İslam sanatının kendine özgü görüşlerinden biridir ve bu sanatın ya da etkilerinin kendini gösterdiği bütün çevrelere yayılmıştır. Türk ırkları sanatının hususiyeti olan hendesi şekillere ilgisi mesela baklava motifleri, Akbeşim duvarlarında fark edilir.[39] Zencerek, düğümlerin oluşma kökenlerinin, yılan ve ejderlerin kıvrımlarından olduğu söylenmektedir. Konya kalesinden gelme 13. yüzyıla ait taş lahitte, kanatlı ejder kabartmasındaki düğümde görülmektedir. Bir diğer örnekte, Ahlat mezar taşlarındaki çift başlı ejder kıvrımının oluşturduğu geometridir. Çift yılanın kıvrımlarından oluşan saadet düğümü en açık örneklerden biridir.

Bulut: Bulut motifi,mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmaları sırasında,hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesidir.Muhsin Demironat'a göre bulut yağmurun kaynağıdır, yağmur ise bitkilerin gelişip büyümesini sağlar,bu cihetle buluta ehemmiyet verilmiş ve tezyinata katılmıştır.[40] II.Bayezid devrinde Şeyh Hamdullah'ın Kuran-ı Kerim'inde ilk görülen bulut motifi bundan sonra sevilerek tezhib sanatında kullanılmıştır.[41] Bulutların devamlı hareket halinde görülmeleri, sanatkara geniş ilham kaynağı olmuştur. Türk süsleme motifleri arasında evrenle ilgili ögelerden (ay, güneş, yıldız gibi) bulutun kendine mahsus bir yeri olduğu görülür.[42] Çeşitleri itibariyle ikiye ayrılır.*1. Yığma bulut:* Yığınak halindeki bulut. Bulutlar

tezyinatta boşluk doldurmak, minyatürde gökyüzünü temsil etmek için ve kompozisyonlarda çıkış noktalarında kullanılır. *2. Dolantı bulut (çizgi bulut)*: Kullanılış itibariyle üç kısma ayrılır. *a) Dağınık serbest bulut:* Bu bulut çeşidi kompozisyon içinde desene bir çeşni katmak için kullanılan buluttur. *b) Ayırma bulut:* Deseni monotonluktan kurtarmak ve değişik bir karakter katmak için zemin paftalara ayrılır. Bu ayırmada kullanılan bulutlardır. *c) Ortabağ bulut:* Ortabağ olarak kullanılan çizgi bulutlar sapları bağlamak vazifesini görür. Ortabağ bulut tiplerine göre: *1- Dolantı* veya (çizgi) bulutun bir noktada başka bir bulut motifi ile bağlanmasıdır. *2 -Gerdanlık* veya çevre tabir edilen aynı zamanda çıkma olarak kullanılan orta bağdır. Bu motifte simetri mevcuttur. Umumiyetle buketlerin saplarını bağlamak için kullanılır. 3 -Ters çevrildiği zaman tepelik olarak kullanılan ortabağlar vardır. *d) Tepelik bulut:* Motifin veya kompozisyonun tepe noktasında kullanılan buluttur. Simetriktir. *e) Sıvama bulut:* Tamamen bulut motiflerinden meydana gelen kompozisyonlardır. Umumiyetle simetri vardır. Akbeşim'de alevli hâleler olmamakla beraber, Budist cevher'in merkezindeki noktalarla, etrafında hem aleve, hem buluta benzeyen hareket ifade eden helezonlar fresklerde temsil edilmiştir.[43]

Münhani: 11 ile 15. yüzyıllar boyunca Türk süslemesinde özellikle el yazması kitap tezyinatında çok sık rastlanan bir üsluptur. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılmalarına ve kavisli, yumuşak ana yapılarına dayanarak Ord. Prof. Süheyl Ünver, bu üsluba, "Selçuklu Münhanileri" adını vermiştir. Haklarında şimdiye kadar hiçbir yayın ve yoruma tesadüf edilmemiştir.[44] Beylikler devri Kuran-ı Kerimlerinde örnekleri görülmekle, daha sonra önemini kaybetmiştir.Münhaniler genel olarak rumilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunmalarının yanısıra Bezeklik 9.tapınaktaki ejder üzerinde görülmesiyle kökenin hayvansal olması tezini kuvvetlendirmektedir . Kendine özgü bir renklendirme tekniğine sahiptir. Ancak rumilerde olduğu gibi bir sap üzerinde belirli aralıklarla devam etmeyip, birbirlerine yapışık kümeler halinde oluşurlar.[45]

Natüralist Üslupta Motifler: Onaltıncı yüzyılın ilk yarısı ile beraber, natüralist üsluptaki bitkisel motiflerin süsleme sanatımızda yer aldığı görülür. II.Bayezıd döneminde Şeyh Hamdullah'ın Kuran-ı Kerimlerinde çiçekli ot kümelerine rastlanması, daha sonra ortaya çıkacak olan natüralist üsluba işaret etmektedir.[46] Tezhibli baş sahife ve başlıklarda 16. yüzyılda az da olsa, kesinlikle cinsi teşhis edilebilecek çiçeklerle karşılaşıyoruz. Kanuni devrinin baş tezhibcisi Kara Memi'nin imzalı ve imzasız eserlerinde baş sahifelerde bahar açmış ağaç motifini buluyoruz.[47] Özellikle Kanuni'nin Muhibbi divanının iki nüshasındaki süslemeler natüralist üslubun en güzel örnekleridir . Halkar tarzı süslemelerde de natüralist üslubun örneklerini görmekteyiz. Kullanılan çiçeklerin cinsleri teşhis edilebilecek kadar belirgindir. Lale, gül, karanfil, sünbül, menekşe, nergis, haseki küpesi gibi çiçekler selvi ağacı, asma yaprakları gibi bitkiler 16. yy'da süsleme sanatında, natüralist üslupda yer almıştır.



Tığlar: Türk süsleme sanatlarında, genellikle yardımcı eleman olarak kabul edilen tığlar, tezhibte

mühim bir yeri işgal ederler. Süslemenin uygulandığı pek çok sahalarda özellikle yazma kitap sanatında kullanıldıkları görülür. Tezhibin bittiği yerden başlayarak, paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanırlar ve uçları sivri bir şekilde nihayet bulur.[48]

Türk tezhib sanatında kullanılan tığların amacı ince işçilikle süslenmiş yoğun bir zeminden boşluğu geçerken, sert kesilmeleri önlemek, doluluk ve boşluk dengesini sağlamaktır. Tığların sayılamayacak kadar çok çeşitleri vardır. Devirlere göre de kullanılmaları değişmektedir. Tığlarda esas olan kaide büyükten küçüğe doğru giden boyutların sağlanmasıdır. Motif olarak hatai, rumi, bulut formlarının kullanıldığı görülür. Nadir hallerde insan ve hayvan figürlerine rastlanır.[49] Memlük tezhibinde tığlar, mavi ile seyrek olarak çekilmiştir. Uzunca düz bir çizgi üzerinde küçük yatay çizgi veya iki yana açılan birer kıvrım biçimindedir. Selçuklu tezhibinde başlık ve tam sahife bölümünde tığ ya yoktur veya küçük çıkma ve çok seyrek çizgiler halindedir. Madalyon formunda süslemelerde ise, Selçuklu münhanilerinin birleşme noktalarında, yalın çizgi ve küçük yuvarlaklardan oluşan seyrek, mavi renkli tığlar görülür.Fatih devrinin kendine has karakteri, tığlarda da görülmektedir. Bir noktadan açılan, iki küçük eğri, ortasında minik üçgenler, birbirine paralel iki küçük yatay çizgi kalınlaştırılmış noktalar, içi dolu küçük üçgenlerden oluşan çiçek motifleri öylesine ustalıkla yer değiştirmiştir ki, birbirinin aynı tığ yok gibidir. II. Bayazıd devri tezhibinde kullanılan tığlar mavi renktedir. Tığlarda geçme motifine rastlandığı gibi, genelde sade tasarımlar kullanılmış ve devrine göre karakteristiktir.Klasik devrin en parlak dönemi olan 16. yy'da ise tığlar en olgun ve güzel biçimlerini kazanmışlardır. Çizgiler zenginleşmiş, rumilerin katılmasıyla zarif motifler ortaya çıkmıştır. Tığ çeşitleri iyice artmış, aralarına doldurma motifler eklenmiştir (Natüralist çiçek motiflerinin yanı sıra bulutların da tığlarda kullanıldığı görülmüştür). Bu yüzyılda mavi ve altınla tığlar çekilmiş, zaman zaman bunlara kırmızı da katılmıştır. 17. yy'da tığlarda natüralist üslupta çiçek motifleri, hayvan figürlerine benzer şekiller, zerefşan zemin üzerinde iğne perdahlı süsleme görülür. 18. yy'da tezhibde görülen barok ve rokoko etkisi, iri büyük çiçekler, vazolar, kurdela ile bağlı çiçekler tığlara pek yer bırakmamıştır.Tığlar baş sahifelerde, sure ve hizib güllerinde, sure başlarında, zahriye, yuvarlak ya da beyzi madalyonlarda yer alırlar.

Ağaçlar: Türk süslemeciliğinde, selvi, hurma, hayat ağacı, meyve ağaçları ve çiçek açmış ağaçlar, bahar dalları önem arz edecek şekilde kullanılmıştır. Özellikle Kanuni döneminde Kara Memi'nin kullandığı bahar dalları tezhib sanatında önemli bir yere sahiptir.

Yemişler: Yemişler 18. yy'dan sonra, Avrupa etkisi ile daha çok kullanılmışlardır. Bu yüzyıldan önce az da olsa rastlanmaktadır. Özellikle üzüm meyvesi ve asma dalları çok kullanılmıştır. Bir diğeri de nar motifidir. Bunların kullanılmasındaki amacın sembolik olduğu açıkça bellidir. Milattan önce 400 yıllarına doğru, hayvan tasvirine dayanan üslubun bitki tasvirine dayanan üslup haline geldiğini, hayvan başlarının ve figürlerinin soyut süs yaprakları, helezonların da kıvrımlı dallar haline geldiğini görüyoruz. Daha sonra putlara müsamaha etmeyen İslamiyet hayvan figürlerini sanattan sürüp çıkardı, bunun üzerine müslüman sanatçılar da soyut bitki şekillerini ele aldılar. Böylelikle yeni birtakım süs motifleri meydana çıkmış oldu.

*Geometrik Kompozisyonlar:*Tarihin hemen her döneminde kullanılmış olan geometrik süslemeler, İslam sanatında Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirildi. Coğrafi yöre ve kullanılan malzemenin türüne bağlı olarak farklı tipler ortaya çıkmıştı. Hemen hemen her malzemeyle ve bezemenin her alanında uygulanmasını gördüğümüz geometrik kompozisyonlar, öteki süleme konuları olan bitkisel, yazı ve figürlü kompozisyonlar yanında Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı çağları boyunca varlığını kesintisiz olarak sürdürmüştür. Süslememizde yer alan geometrik kompozisyonların kitap sanatlarındaki uygulama alanı da, mimaride, ahşapta ve diğer sanatlarda uygulanması farklıdır. Şematik olarak düşündüğümüzde geometrik motifler:*1. Ağlar:* a) Kapalı geometrik geçmeler, b) Açık geometrik geçmeler,*2. Geçmeler,* olarak ikiye ayrılır. Geometrik motiflerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle çeşitli

ağlar oluşturur. Bunlar kapalı geometrik sistemlerdir. Açık geometrik sistemlerde çizgiler veya bağlantılar sonsuza değin uzanır. Bordür niteliği taşıyan geçmeler ise noktaların sistemli bir biçimde birleşmesiyle oluşan bordürlerdir. Geometrik motif İslam sanatının en karakteristik süsleme unsurudur. Kitap süsleme sanatından (tezhibten) doğduğu düşünülmektedir. Çünkü kağıt üzerinde geometrik motifleri çizmek daha kolaydır. İlk sistemleşmiş motifler Karahanlılarda görülür. Karahanlılar Asya'da kurulan ilk Türk devletidir (842-1212). Mimari eserlerinin dış cephelerinde değişik tuğla örgüsü, lotus, palmetler ve rumi, dörtlü düğüm, yıldız şekilleri gibi motifler kullanılmışlardır ki bu motifler daha sonraları klasik Türk motifleri haline gelecektir.

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu mimarisinde 11 ve 12. yy'larda ortaya çıkan rumi ve palmetlerle birbirini kesen sekizgen ve altıgenlerden, meydana gelen çeşitli geometrik süslemeler, Anadolu'da, Selçuklu ve Osmanlı sanatında 16. yy. başlarına kadar devam etmiştir.[50] Geometrik motifler özellikle Anadolu Selçukluları döneminde çok kullanılmıştır. Osmanlılarda ise bu tür motiflerin kökenlerindeki sembolik anlam yavaş yavaş kaybolarak, onların zamanla salt bir süsleme haline dönüşmelerini sağlamıştır. Geometrik desenler anlam olarak evrenin sonsuzluğunu simgelemektedirler. Genellikle sınırları katı çerçevelerle belirlenemeyen yerlerde uygulanarak başlangıç ve bitiş noktası göstermezler. Örneğin dini mimarinin iç ve dış dekorları da, maden, taş ve kitap süslemeciliğinin uygulandığı alanlarda olduğu gibi, geometrik motiflerin bazen rumi ve bitkisel motiflerle birlikte kullanıldığı da görülür. Ancak bu tarzda yapılmış olan kompozisyonlardaki hakimiyeti, her zaman ayrımları meydana getiren geometrik formlarda kalır.[51]

Anadolu'da Selçuklular tarafından kullanılan süsleme unsurları Uygur resmi ile bağlantı sağlamaktadır. E. Grube'nin belirttiği gibi Uygur resim ve minyatür üslubu bir çok değişiklikler geçirmekle beraber esasları bozulmadan 15. yy. içerlerine kadar devam etmiştir.[52] Orta Asya'da kullanılan motifler düz ve yuvarlak çizgilerden oluşan geometrik şekillerden oluşur. Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve özellikle Anadolu Selçuklularında kullanılan geometrik motifler ise rumi, palmetlerle birbirini kesen sekizgen ve altıgenlerden meydana gelmiş girift kompozisyonları teşkil eder. Geometrik örnekler bütün İslam memleketlerinde yayılmışlardı ve yalnız taşa değil, tuğla, tahta, stuk, çini üstüne de işlenirdi. Kullanıldıkları maddeye göre karakterleri değişmekteydi. Her atölyede bu örnekler mevcuttu. Yaratıcı sanatkârları bu örnekleri çizerler ve onları kompozisyonlar haline sokarlardı.[53] Tezhib sanatındaki sahife süslemesinde uygulanan geometrik elemanların uyum ve dengesiyle mükemmellik korunmaya çalışılmış, onun etrafını çeviren poligonal formlarla göze görülmeden, ama güçlü bir şekilde sonsuzluk etkisi verilmiştir.[54] Türklerin hem tarihten önceki devirlerde, hem de İslamdan önceki devirlerde en çok kullandıkları tezyinat motifleri, helezon biçimindeki şekiller, üsluplaştırılmış (sitilize edilmiş) hayvan figürleri ile geometrik motiflerdir.

7. TEZHİBDE RENGİN KULLANIMI

Türk süsleme sanatlarında millşi bir seciye alan, tezhiblerin yapılmasında toprak boyalar kullanılmıştır. Onun için renkler solmamıştır. Kullanılan renklerde toprak kırmızısı, lâl, mavi, yeşil hakimdir. Tezhibde toprak boya kullanılmadan önce su ile eritilir. Boyaların sabit olması için 18. asra kadar içine yumurta sarısı ilave edilmiştir. Yumurta sarısı karıştırılmış boyalar sabit ve parlak olduğu gibi, resimlerde kabarıklık meydana getirir ki, bu makbul sayılır. Ancak yumurta sarısı ile hazırlanan boyalarda, her kullanılışta taze yumurta sarısı karıştırılmış boya kuruduktan sonra tekrar karıştırılamayacağı için ikinci defa kullanılmaz. Bu yüzden sonraları yumurta sarısı kullanılmaktan vaz geçilmiş onun yerine tutkal kullanılmıştır. Bu usulde önce tutkal suda eritilir ve içine iki damla üzüm suyu karıştırılır. Bu şekilde yapılan boyalar kuruduktan sonra istenildiği zaman tekrar su ile eritilebilir ve kullanılabilir. Tutkal suyuna saf pekmez veya üzüm suyu karıştırıldığında boyalarda bir parlaklık meydana gelir. Tutkal yerine zamkı Arabi de kullanılabilir. Ancak bu tarzda boyalar parlak olmadığı gibi zamanla da kararırlar.[55]

Tezhib sanatında renklerin seçimi devirlere göre farklılıklar göstermektedir. Selçuklu sanatçıları kullandıkları motifler ve renklerde bir ibadet vecdi duymuşlar, Kur'anı tezhib ederken aynı duyguları yaşatmışlardır. Desenlerle verilmeye çalışılan sonsuzluk etkisi, renklerde destekleyici bir anlamda tamamlanmaktadır. Altın baş eleman olarak güneşi sembolize ederken, ışığın rengi olan sarı da gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmıştır. Altından sonra tezhibte en geniş yeri alan mavi ise sonsuzluğun rengi olarak gökyüzünü simgeler. Doğuda altınla mavi aynı ölçüde kullanılmakta batıya doğru gidildikçe mavi ikinci derecede bir önem kazanmaktadır .Bütün bunlardan edindiğimiz sonuç, tezhibte kullanılan motifler ve renkler rastgele seçilmemiş hepsinin birer sembolik anlamı olduğu gibi bilinçli olarak seçilerek kullanılmıştır. Türk sanatkarı tabiattan gözlemlediğini, hissettiğini, duyguları, inançları değer yargıları ve yaşadığı çevrenin kendinde bıraktığı izleri toplayarak, hissederek sanat eserinde mesajlar vermek istemişti. Ve bunda da her dönemde kendine has karakterini bir ekol olarak meydana getirmiştir.

Altın ve mavi rengin ihtişamı 16. yy'da imparatorluğun en yüksek zirvede olduğu dönemde görüyoruz. Tezhib sanatı 18. yy. ortalarından itibaren Avrupa tesiri altına girmeye başladığında, Barok ve Rokoko sanatında hakim en önemli faktörlerden olan ve Osmanlı tezhib sanatında o devre kadar hiç görülmeyen ışık gölge kontrası karşımıza çıkmakta, renklerin koyulu açıklı kullanımı bezemeye perspektif vererek derinlik kazandırmaktadır.[56] Tezhib sanatında kullanılan renklere, devirlere göre baktığımızda şu tabloyu görürüz. Selçuklularda ağırlıklı renk altın ve mavi, kızılkahve renkleridir. Fatih devri tezhibinde ise, karakteristik Fatih devri mavisi, beyaz, yeşil, siyah ve sülüyen (turuncu). II. Bayazıd tezhibinde altın üzerine altın ile yapılan süslemeler ve mavi ile altın dengesi hakimdir. 16. yy. klasik devirde başlıca renk lacivert ve altındır, motiflerde ise hemen hemen bütün renkler denenmiştir. 17. yüzyılda altının zeminde bol kullanıldığını görüyoruz. 16. yüzyılın parlak canlı ve kendine has renkleri kaybolmuş, altın ön plana çıkmıştır.

---

1 Celal Esad Arseven, *Les Arts Decoratif Turcs*, s. 322.
2 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, s. 2188.
3 Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, s. 79.
4 M. Kemal Özgergin, "Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge", "Tebrizli Cafer'in Bir Arzı". *Sanat Tarihi Yıllığı*, İst.Üniv. Ed. Fak. San. Tar. Ens. 1974175, s. 501 mad. 9.
5 Mine Esiner Özen, *a.g.e.*. s. 25.
6 Mine Esiner Özen, *a.g.e.*, s. 17.
7 M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1983, s. 263.
8 Mine Esiner Özen, *a.g.e.*, s. 22
9 İsmet Binark, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ankara 1975, s. 26. Prof.Kerim Silivrili'den naklen.
10 Mine Esiner Özen, *a.g.e.*. s. 50.
11 A. Akar, C. Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları 2, İstanbul, 1978, s. 19.
12 Nefeszade İbrahim Efendi.Gülzar-ı Sevap,Kilisli Muallim Rıfat.
13 Azade Akar, Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları:2,İstanbul 1978,s.15.
14 Martin Lings, *The Quranic art of Calligraphy and Illumination*, England, 1976, s. 7475.
15 Selçuk Mülayim; "Rumi Motif", *Thema Larousse*,C.6,İstanbul 1983,s.234.
16 İ.A. Birol, Çiçek Derman. *Türk Tezyinini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 1991, s.179-181.
17 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 4, s. 1714.
18 Mülayim Selçuk; "Rumi Motifin Zoomorfik Kökeni", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara 1989, s.178.
19 *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İnci .Birol-Çiçek Derman,s.65.
20 Celal Esad Arseven., *Türk Sanatı III*. s. 63.
21 *Meydan Larousse*. Cilt 5, s. 672.
22 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Santının ABC'si*, s.125.
23 Filiz Çağman, *Osmanlı Sanatı*, Anadolu Medeniyetleri III, s. 101, 1983.
24 Yıldız Demiriz, *a.g.e.*, s. 885.
25 Bahaddin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1988, s. 279.
26 Yıldız Demiriz. *a.g.e.*, s. 885.
27 Yıldız Demiriz. *a.g.e.*, s. 886.
28 Sevgi Kutluay Küçük; "Sanat Tarihi Terminolojisinde Palmetler", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildiri Özetleri*, 7-10 Mart 1994, s.44-45.
29 Hatice Aksu, *Rumi Motifin Kökeni*, Mimar Sinan Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi, yayınlanmamış doktara tezi, İstanbul 1998.
30 *Redhouse İng.Türkçe Sözlük*, "Palmer"; Hurma ağacı; palmiye, hurma ağacının yaprağı veya dalı; zafer alameti; zafer pal.mate,-mat.ed; aya şeklindeki,elsi,palmat İst.1989,s.695.
31 Yaşar Çoruhlu. "Uygur Sanatında Lotus", *Türk Dünyası Araştırmaları*, s. 119.
32 Yaşar Çoruhlu, a.g.e, s. 119.
33 Emel Esin. "Selçuklulardan Önceki Proto Türk ve Keramik Sanatına Dair". *Sanat Tarihi Yıllığı IXX*. İst. Üniv. Ed. Fak. Sanat Tarihi Enstitüsü. İstanbul 19791980, s. 124.
34 Emel Esin. "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", *VI. Türk Sanat Tarihi Kongresi*. Ankara 1961, s. 109.
35 Yaşar Çoruhlu. "Uygur Sanatında Lotus", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 1989, s. 110.

36 Yaşar Çoruhlu, *a.g.e,* s. 110.

37 Yaşar Çoruhlu, *a.g.e,* s. 110.

38 Yıldız Demiriz, *a.g.e.*, s. 886.

39 Emel Esin. "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii". *VI. Türk Tarih Kongresi,* Ankara, 1961, s. 109.

40 *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,* İnci Birol-Çiçek Derman,s.153.

41 Banu Mahir. "II. Bayazıd Nakışhanesinin Osmanlı Tezhib Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz 60,* Şubat 1990,s.6.

42 Azade Akar, Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif,* İstanbul,1978,s.20.

43 Emel Esin, *a.g.e.,* s. 108.

44 Azade Akar, Cahide Keskiner, *a.g.e.,* s. 19.

45 Azade Akar, Cahide Keskiner, *a.g.e.,*.s. 19.

46 Banu Mahir. "II. Bayazıd Nakışhanesinin Osmanlı Tezhib Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz 60,* Şubat 1990,s.6.

47 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler,* İstanbul Üniv. Ed.Fak.YayınıNo:3205,İstanbul 1986, s.331.

48 Azade Akar, Cahide Keskiner, *a.g.e.,* s.24.

49 Azade Akar, Cahide Keskiner, *a.g.e.,* s.24.

50 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı,* İstanbul 1989, s. 306.

51 A. Akar, C. Keskiner. *a.g.e.,* s. 20.

52 Oktay Aslanapa. *a.g.e.,* s. 364.

53 Semra Ögel. "Bir Selçuk Portelleri Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi Portali Grubu", *Ank. Üniv. İlahiyat Fak. Türk. İs. San. Yıllık Araş. Dergisi* II, 1957, s. 115-119.

54 Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination,* England 1976, s. 7475.

55 Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination,* England 1976, s.75.

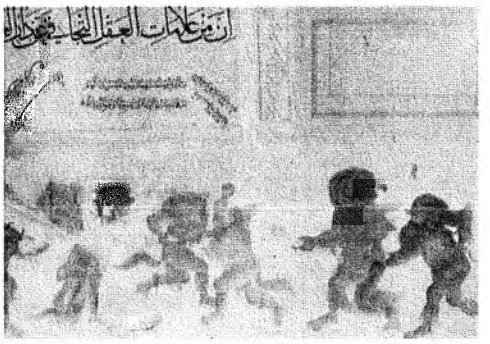
56 Şule Aksoy, *"Kitap Süslemelerinde Türk Barok Rokoko Üslubu", Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi,* 1977, Sayı 6, s. 130.

İPEK TEZHİB

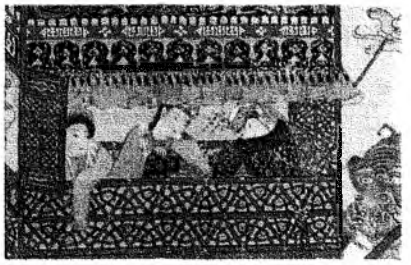
A. NİHAN GÜNEY
TEZHİB SANATÇISI

Osmanlının en zarif sanatı tezhibin zamanımızda ipeğe uygulanmasını incelemeden önce tarih boyu ipek üzerine yapılan ruloları araştırmak gerekir. Bu rulolarda dini ve hayali sahneler tasvir edildiği gibi, minyatür ve ipek üzerine süsleme konusunda da dikkate değer örneklere rastlanmaktadır. (Resim 1, 2, 3).

7. yy.'da Tun-Huang'da[1] bir cins tapınak ressamlığı denilen ve yeni bir sanat türü olarak ipek, kağıt rulo üzerine yapılan resimler Çin'den İran'a kadar olan Göçmen boylarda dinsel dramatik metinlerin kolayca anlaşılmasını sağlamaktaydı. Bu rulolar incelendiğinde resmin inançları yaymak için söz kadar etkili olduğu görülmektedir. Elimizde çok fazla olmamakla beraber bu ipek rulolardan en eski örnek Budizm'in Çin'e girmesinden[2] Thang sülalesine kadar (M. Ö. 250-608) olan devre aittir. Budizm'in diğer sanatlarda olduğu gibi resim üzerinde de tesiri olmuştur. Dini olayları anlatan uzun ipek rulolar yapılmıştır. Ayrıca ipek parçalarından yapılan ipek kağıtlar ruloların daha geniş coğrafyaya yayılması imkanını vermiştir.



Resim 1: Kurban Sahnesi (49, 6x20) Hazine No: 2153 40-B. İpek üzerine yumuşak, dekoratif üslupla çizilmiş silik konturla Kurban Sahnesi. Resmin ortasında birbiriyle dövüşen ve kurbanı paylaşan Demonlar görülmektedir.



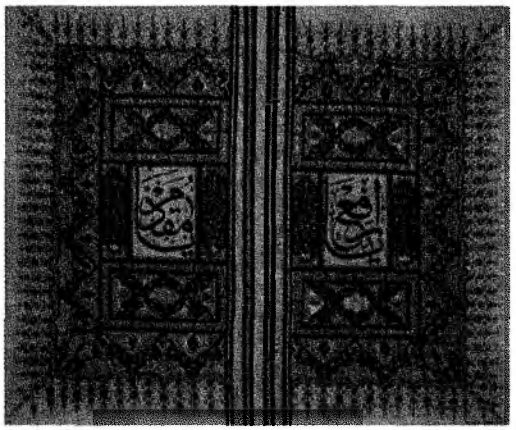
Resim 2: Gelin alayı Hazine N0: 2153 3B-4A. İpek üzerine yapılan çalışma A. Sakisian tarafından "Bir Çin Prensesinin Samanoğlu Prensiyle evlenmeye gelişini" tasvir ettiği ileri sürülmüştür. Prensesin gece alayı olarak da izah edilmiştir.

Tayvan'da Taiçung Çin Milli Saray Müzesi'nde Sung Devri (960-1279)'nin ipek rulo resmi Li-Kung-Liu'ya (1106) mal edilmiş 22,3x32,3 boyutta olup uygurlarda 765 yılında geçen tarihi olayları anlatmaktadır.[3] İpek rulo çalışmalara bir başka örnek ise 13. yy. Çin resmine ait 500 Arhantları tasvir eden resimlerdir. buna benzer çalışmalara Japonya'da boya sanatı olan Kakemono'larda rastlanmaktadır. Kakemono ipek kumaş veya kağıt üzerine yapılmış etrafı tek renk kumaşla çevrelenmiş ve gereken tezyinet uygulanmış renkli resimlerdir. En eski kumaş örnekleri de bu çerçevelerde bulunmaktadır.[4]

Günümüze yakın en mükemmel örnek büyük olasılıkla Türkistan'da 15. yy.'ın başlarında yapılmış olduğu düşünülen Muhammed Siyah Kalem resimleridir. Bu albümlerin Yavuz Sultan Selim'in İran Seferi dönüşü ganimetler arasında Topkapı Sarayına getirildiği düşünülmektedir. Fatih Sultan Mehmet'in portresinin de

Resim 3: Fatih Albümü Rulolarından 164-165. Efsanevi bir konu işlenmiş, Demonlar tarafından altın işlemeli oymalı tahtlar üzerindeki süslü meleklerin götürülüşü konu edilmiştir. Motifler ince ve detaylı çalışılmıştır.

bulunması sarayda düzenlendiği fikrini de akla getirir. Sayısı 64'e varan ipek ve kağıt rulolar üzerinde Kar-ı Üstad Muhammed Siyah Kalem (Üstad Muhammed Siyah Kalem'in işi) yazısı bulunmaktadır. Ancak yazıların karakterinin aynı olmaması ve resim üsluplarının birbirine benzememesi eserlerin tek sanatçıya ait olmadığını düşündürmektedir. Bu yazıların imzadan çok resimleri kaydı yapılırken sonradan eklenmiş olduğu da tahmin edilmektedir. Bazı kaynaklarda "Siyah Kalem"in bir nakkaşın ismi değil de "Semt-i Siyah Kalem" denilen bir üslubun ismi olduğu belirtilmektedir.[5] Karakalem, bir resim tekniği olduğu halde elimizdeki renkli çalışılmış ipek ve kağıt rulolara bu ismin verilmesi, çizgilerinin anlatım gücünün çok yoğun, sert olması ve Çin mürekkebinin ustaca kullanılmasındandır.[6] Diğer bir ihtimale göre de eserlerinden dolayı sonradan verilmiş bir isim olabilir. Onun ismini taşıyan bir kısım eserlerin birbirini tamamladığı ve fırça vuruşlarının benzerliği dikkati çekmektedir. Genellikle siyah-gri tonlarla çizilmiş, yer yer kırmızı, mavi, sarı, nefti renkler mat tonlarda kullanılmıştır. Eserlerin boyutları gözönünde tutulduğunda kitap için hazırlanmadıkları anlaşılmaktadır. Daha büyük rulolardan gelişigüzel kesilerek albümlere yapıştırılmıştır.



Resim 4: Zahriye Sayfası (A. Nihan Güney)

Siyah Kalem resimlerinin Uzak Doğu etkisinde bulunan bölgede Türkistan'da yapılmış olduğu düşünülmektedir.[7] 2153 55-A'da kayıtlı iyileşmesi için Şeyhe getirilen hasta tasvirinin özellikleri gözönüne alınırsa Türkistan'da yapıldığı muhakkaktır. Bu sanatçının Doğu Asya özelliklerini taşıyan göçebelerle birlikte yaşayan tabii gözlemlerini büyük bir açıklıkla nükteli bir şekilde sert çizgileri ile ifade eden bir Türk olduğu kabul edilmektedir.[8] Türkistan'da toplanan çeşitli ırklar ve dinler Siyah Kalem'in eserlerinde yer almaktadır. Bozkırda yaşayan göçebe toplum olduğu kadar Şamanlıkla ilgili olduğu sanılan konularda işlenmiştir (Bkz. Hazine No: 2153 34-B).

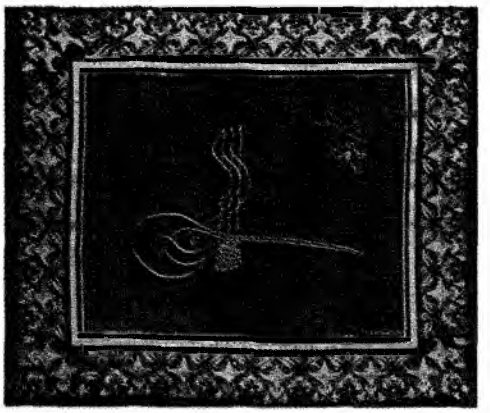
Siyah Kalemler arasında bir grup rulo ise Bozkır halklarının inanç dünyalarının tanınmasını sağlar. Onlara göre dünyanın merkezinde boynuzları, postları ve korkunç yüzleriyle Demonlar yer almaktadır. Siyah Kalem'in Demonları şeytan, melek, iyi ve köt ruh gibi büyük dinlerin ahlak görüşüne uzaktır. Onlar Animist dünyanın özel yaratıklarıdır. Kaynağını Hint Budizm'inden alan canavar imgesi ve Orta Asya'da yaygın olan Şamanizm'in etkisi görülmektedir. Demonlar insanlar gibi dans eder, içki içer, büyü yapar ve fiziki yönden insana benzerler (Bkz. Hazine No: 2153 37-B).

Bazı rulolarda ise çok renkli minyatürler saray ekolünü göstermektedir. Seramik vazolar, tabiat içinde tasvir edilmiş figürler, göz alıcı renkler, yumuşak hatlar ve kalabalık gruplar, mimari tasvirler, zengin dekorlar, kufi ve nesih yazıların karakteri Timur Devrini aksettirmektedir. Ayrıca tip ve kıyafetler Çin-Moğol tesirin göstermektedir.

Siyah çizgi tekniğiyle karakterlenen bir grup ruloda da Çin resim ve seramiklerinde tanıdığımız ağaç, ejder motifleri görülmektedir, bu da doğunun tesiridir (Bkz. Hazine No: 2153 39-B).

Bütün bu anlatılan özellikler Orta Asya'nın değişik kültürlerin kaynaştığı bir bölge olduğu Sasani, Çin, Hint etkilerinin birbirine karıştırdığını göstermektedir. Bölgelerin ortak özellikleri olduğu gibi kendilerine has özellikleri de bulunmaktadır. Bu durum Orta Asya kültür mozaiğinin zenginliğini ortaya koymaktadır. En son örnekleri Siyah Kalem'in rulolarında bulunan ipek çalışmalar Pagan inançlarla beslenen yerel sanat akımlarının son ürünüdür.[9] Ne yazık ki baştan beri tarihi seyri devam ettirilen ipek rulo çalışmaları burada noktalanmıştır. İslamiyet'in bölgeye yayılmasıyla süsleme sanatında büyük gelişmeler olmuş yazılı bir dinin mensupları olarak Kur'an-ı Kerim'e duyulan büyük saygı Kutsal Kitabı en güzel şekilde süsleme isteğini doğurmuştur. Çin ipek kağıtlarına, Buhara'nın ham ipek hamurunda yapılmış kağıtlara ilmi eserler ve nefis

hatlar yazılmış, devrine uygun tezyin edilmiştir.[10] Böylece kitap süslemeciliği zamanla en zengin örnekleriyle karşımıza çıkmıştır. Ayrıca bu zenginlik deri, ahşap gibi çalışmalarda sürdürülmüştür. Fakat tezhib'de Orta Asya rulolarında olduğu gibi ipek kumaş malzeme olarak değerlendirilmemiştir. O dönemlerde bu ince malzemenin kağıt gibi korunamaması kullanım alanlarını kısıtlanmış olabilir. Günümüzde ise kağıt üzerine yapılan tezhibin yanı sıra ipek tezhib çerçevelenip korunabildiği için dekoratif amaçlı tablolarda ihtişamını sürdürmektedir. Fatih döneminde altın çağını yaşayan Klasik Tezhib Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in belirttiği gibi[11] 19. yy.'ın sonlarından itibaren verimsiz dönemine girmiş gittikçe kaybolma seviyesine inmiştir. Son 15 senede ise birkaç değerli sanatkarın gayretiyle Klasik Tezhib tanıtılmış ve eski seviyesine ulaşmaya gayret edilmektedir. Aynı zamanda dönemimizde Klasik Tezhib motifleri büyültülerek ipek üzerine pentür tekniği uygulanmıştır. Bu da ipek çalışmalarda klasik tarzda olmasa da bir başlangıçtır. Daha çok Avrupa'da kullanılan bu boyama tekniği unutulmaya yüz tutmuş bir kısım Türk motiflerini tanıtma açısından da faydalı olmuştur.[12] Zamanla ipek üzerine motif çalışmaları incelmiş Klasik Tezhib tekniğine geçilmiştir. Üstad Karamemi'nin Zahriye sayfası[13] aslına uygun olarak altın varakla ipeğe çalışılmıştır. 1996 yılında yapılan bu eser ipeğe tatbik edilen ilk klasik tezhib çalışmalarındandır (Resim 4).



Resim 5: Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası
(A. Nihan Güney)

Özelliği olan diğer bir örnekte batiklenerek deri görünümü verilen ipek üzerine Kanuni Sultan Süleyman'ın bordürle çevrelenmiş tuğrasıdır (Resim 5).

Eserde görüldüğü gibi değişik bir arayışa girilmiş Hint Sanatı olan batik ile Osmanlı Süsleme Sanatı sentezi sağlanmıştır.[14] Bundan da anlıyoruz ki tahta, deri gibi malzemelerin yanısıra ipeğin kullanılmaya başlanması tezhib alanına bir esneklik ve zenginlik getirmektedir.

---

1 Orta Asya Kültürüyle Çin Kültürünün kaynaştığı bir bölgedir.
2 *Sanat Ansiklopedisi,* cilt 1, sayfa, 407. (Geniş bilgi için).
3 *Türk Sanatı,* Aktay Aslanapa, s. 22.
4 *Sanat Ansiklopedisi,* c. 2, s. 874.
5 *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi* c. 9, s. 5040.
6 *Sanat Dünyamız,* yıl, 4, S. 12, s. 31.
7 "Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler" Beyhan Karamağaralı, s. 70 (Geniş bilgi için), "Siyah Kalem Üstüne Prof. M. Ş. İpşiroğlu ile Bir Görüşme" *Türkiyemiz,* S. 24, s. 21.
8 "I. Türk Sanatları Kongresi". *A.Ü.İ.F. Yayınları* 7, s, 277, Ernst Kühnel.
9 *Bozkır Rüzgarı,* M. Ş. İpşiroğlu, 1985, s. 33.
10 "XV. yy.'da Kullandığımız Filigranlı Kağıtlar Üzerine" *V. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri 1960,* s. 388-391.
11 "Kaynaklar-Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver ile Bir Konuşma" S. 1, s. 69-80.
12 *Türkiye Kültür-Sanat,* 6 Ekim 1999 Zuhal Arıkdal.
13 *Türk Hat Sanatı* Muammer Ülker, s. 175.
14 *Osmanlı Süsleme Sanatı,* K. Z. Güney-A. N. Güney 1999, s. 91-93.

MİNYATÜR

OSMANLI MİNYATÜR SANATI
151
OSMANLI DÖNEMİNDE TÜRK MİNYATÜRÜ
160
ANADOLU'DA TÜRK MİNYATÜRÜNÜN İLK ÖRNEKLERİ
167
MİNYATÜRLER VE TARİHÎ BELGE ÖZELLİKLERİ
180

OSMANLI MİNYATÜR SANATI

PROF. DR. OKTAY ASLANAPA
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı minyatür sanatı Uygur ve Selçuklu üslubu ile Türkmen denilen, Akkoyunlu-Karakoyunlu minyatür üslubundan sonra Anadolu'da görülen yeni bir gelişmedir.

Çelebi Sultan Mehmed zamanında o zamanki Anadolu'nun önemli bir kültür merkezi olan Amasya'da 1416'da tamamlanan Türkçe manzum yazma, XV. yy. başında Osmanlı minyatür sanatının yüksek kalitesini gösterir. Bu, Hacı Baba, adı ile tanınan Sivas'lı hattatın yazdığı Ahmedî'nin *İskendernâme'si* olup Paris Bibliothéque Nationale'de bulunmaktadır. İçindeki 20 minyatürden üçü orjinaldir. Burada kırmızı zemin üzerine beş figürle kabul ve konuşma sahnesini canlandıran minyatür sanatının yüksek kalitesini gösteren minyatür, Uygur Selçuklu üslubunu devam ettiriyor. Altın yaldızlı kaftan giymiş, başında tacı ile bağdaş kurmuş esas figür bir portre özelliği gösteriyor. Maalesef minyatürleri yapan sanatçının kim olduğu bilinmemektedir.

Kalite bakımından biraz düşük olmakla beraber aynı üsluba giren diğer bir eser, eskiden Paris antika piyasasında iken kaybolan bir hikaye kitabıdır. Fahreddin Abdurrahman adında bir vezir için hazırlanan 1439 tarihli bu yazmadan tek bir minyatür, Berlin İslam Eserleri Müzesi için satın alınmıştır. Kıyafetler, çehre hatları tamamen Türk olup, üslup da İran'a yabancı bir kompozisyonla, Osmanlı minyatürlerinde devamı olan özellikler göstermektedir. Anadolu'da bir sanat merkezine maledilebilir.

1465'de Amasya'da Darüşşifa'nın baş tabibi, Sabuncuoğlu adı ile tanınan Şerefeddin, operatörlük üzerine *Cerrahiye-i İlhaniye* adı ile bir tıp kitabı yazarak Fatih Sultan Mehmed'e takdim etmiştir. Öğretici karakteri yüzünden minyatürlerin kalitesine önem verilmemiş, şematik figürlerle konu canlandırılmıştır. Bu yazmanın 47 minyatürlü daha basit bir kopyası İstanbul, Fatih, Ali Emiri Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Fatih devrinde portre sanatında önemli bir gelişme olmuştur. Fatih'in isteği üzerine İtalya'dan önce 1465'de Mattco di Pasti Rimini'den yola çıkmıştı. Sonra İstanbul yolunda Kandiya'da rekabetten çekinen Venedikliler tarafından yakalandı, geri çevrilip hapse atıldı ve ertesi yıl Rimini'ye geri döndü. Constanzo di Ferra 1478-1481 arası İstanbul'a gelerek sultan için çalıştı. Bunların hazırladığı yüzden fazla madalyon üzerinde Fatih'in bazan at üzerinde göründüğü çeşitli kabartma portreleri vardır. Constanzo di Ferra'nın eseri olduğu tahmin edilen renkli bir Fatih portresi (26x22 cm.)'de Topkapı Sarayı müzesindedir. Bundan sonra Fatih Venedik doc'una da mektup yazmış, oradan Gentile Bellini 1479 yılı Eylül ayında İstanbul'a gelerek 1480 yılı sonuna kadar kalmıştır. Onun eseri olan Fatih portresi Londra Milli Galerisi'ndedir.

Nakkaş Sinan Bey'in
Fatih Sultan Mehmed portresi

Aynı devirde Türk ressamlarından Sinan Bey, Venedik'e giderek orada çalışmış, dönüşünde Bursalı Ahmet adında bir talebe yetiştirmiştir. Nakkaş Sinan Bey'in Fatih'i oturmuş halde, gül koklarken canlandıran Topkapı Sarayı'ndaki tanınmış portresi, büyük bir ikna gücü ile ve ölçülü renklerle, onun kuvvetli şahsiyetini ifade eder. İleri bir resim sanatının geliştiği Fatih devrinden minyatürlü yazmaların kalmamış olması bir talihsizliktir. Fatih Sultan Mehmed zamanından kalan en eski minyatürlü yazma Bediüddin-i Tebrizi'nin 860 (1455-56) tarihli *Dilsuznâme* kopyası, Edirne'de hazırlanmış olup, Oxford Bodlein Kütüphanesi'ndedir. Buradaki 5 minyatür Türkmen üslubunun etkisini gösterir. Fakat sıra halinde figürler, iri gül tasvirleri ve kadın başlıkları ile yüz hatları Türk resmine uygun olup çizgilerde biraz sertlik vardır. Buna karşılık Sultan Beyazıd II. zamanında Uzun Firdevsî diye tanınan Bursalı Şerefeddin'in yazdığı iki tam sayfa başlık minyatürlü *Süleymannâme* (Dublin, Chester Beatty Library, 406/ortalama 1500 tarihlerinde) gelişmekte olan klâsik Osmanlı minyatürüne bir başlangıç olabilir. Yedi sıra figürlerle birinci minyatürde Süleyman, 6 sıra figürlü ikincide Seba Melikesi Belkis canlandırılmıştır.

Şükrî tarafından hazırlanan Selimnâme'den bir minyatür. Osmanlı-Safevi Savaşı.

Üstte, kemerlerin sağında oturan Hazreti Muhammed'in yüzü, peçe ile kapanmıştır. Horizontol düzen, Uygurlara kadar giden eski bir Türk kompozisyon şeklidir. Hafif mat ve canlı renkler, o zamanki İran resminden tamamen farklıdır. Fatih sarayındaki minyatür sanatını bir dereceye kadar aksettiren bu iki minyatürün üslubu, sonraki Osmanlı minyatürlerinden daha kaliteli ve ince nüanslıdır. Fakat onların realizminden uzaktır. Süleyman'ın köşkünde kubbenin hafif perspektif görünüşü Avrupa etkisine işaret edilebilir.[1]

Kanunî Sultan Süleyman'ın ilk yıllarından başlayan parlak gelişme sonunda, Klâsik Osmanlı Minyatürcülüğü en parlak devrini yaşamış, bol sayıda eserler meydana getirilmiştir. Bunlardan ilki olan Selimname, Şükrî tarafından hazırlanmıştır. Yavuz Sultan Selim'in fetihlerini anlatan 24 minyatürlü ve Mesnevi tarzında Türkçe bir yazmadır, belki 1520-25 tarihini gösterir. Çehre hatları şematik, kıyafetler gerçeğe yakındır. Kumaş ve elbiselerin motifleri ile mimari süslemeler, detayları ile gösterilmiş olup, kompozisyon bakımından henüz bir araştırma devrinin çekingen adımları belli olmaktadır. İran'dan farklı mat ve soluk renklerle üslup birliği içinde çalışılmış bu minyatürleri yapan usta bilinmiyor.

Bundan sonra, yüzyılın ikinci yarısına kadar, figürsüz olarak şehir, kale ve liman manzaralarını çok defa şaşılacak bir doğrulukla canlandırılan bol sayıdaki minyatürler, Nasuh el-Silahî el-Şehiri bi-Matrakî adlı sanatkara bağlanmaktadır. Bunlardan birincisi ve en önemlisi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn,* Nasuh el-Silahî tarafından yazılmış ve minyatürleri yapılmıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın, 1534-35 İran ve Irak seferine katılan Nasuh, 128 minyatürle İstanbul'dan Tebriz'e gidiş ve Irak üzerinden dönüş yolu üzerindeki konak yerlerini tasvir eder. İstanbul, Tebriz, Bağdad, Halep, Diyarbakır gibi büyük şehirler, o zamanki durumları ile büyük bir ustalıkla resmedilmiştir. Kısa sürede geçilen bazı menziller ve önemli merkezler, basit bir şema olarak gösterilmiştir. Mimari eserler, surlar, kaleler ve önemli merkezler, basit bir şema olarak gösterilmiştir.

Mimari eserler, surlar, kaleler ve şehirlerin karakteristik özellikleri çok canlı bir üsluptadır. Derin bir tabiat sevgisi ile dağlar, ağaçlar, tavşan, karaca, geyik, ördek gibi hayvanlar, canlı renkleri ile minyatürlere neşeli, ferah bir ifade vermektedir. Diğer iki yazma, *Tarih-i Sultan Bâyezîd* ile *Süleymannâme* (Ta-

rih-i Feth-i Sikloş, Estergon, Ustani-Belgrad)dır. Bunlar, yarı harita özelliğinde minyatürler olmakla beraber, en lüzumlu ve önemli detaylar üzerinde durulmuştur. *Tarih-i Sultan Bâyezîd* 1540-1545 82 yapraklı Sultan Bayezıd II. ile Şehzâde Cem Sultan'ın savaşlarını Gülek, İnebahtı, Modon kale ve limanlarını gösteren 10 minyatürlü bir yazmadır. XVI. yy. ortasında hazırlanmıştır. Bunlarda hareketli desenlerle şematik olarak kale ve limanların en önemli tarafları belirtilmiştir. (Tarih-i Feth-i Sikloş, Estergon, Ustoni Belgrad) (1545-1550).

Süleymannâme, Kanunî Sultan Süleyman'ın 1543 Macaristan Seferi ile Barbaros'un aynı tarihte Akdeniz seferindeki şehir, kale ve limanları bir arada, 32 minyatürle canlandırılmaktadır. Eserde 4 tane de harita vardır. Akdeniz seferini anlatan ilk bölümde, gemilerin hakim olduğu Nis, Tulon, Cenova şehirleri, surları ve binaları ile resmedilmiş ikinci bölümde Budin-Peşte, Esergon, Ustoni-Belgrad ile şehirler arasındaki menzil, konak yerleri, ağaçlar, çiçekler ve tepelerle Sefer-i Irakeyn minyatürlerine çok yakın inceliklerle zenginleştirilmiştir. Her üç yazmada minyatürler, figürsüz olarak, bazan şekillerle tezat halinde, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renkler ve yer yer altın yaldızla canlandırılmıştır. Bu çeşit, yarı harita minyatürlerin öncüsü olan Topkapı Sarayı Müzesi (Hz. 642) de kayıtlı 1525-26 tarihinde *Piri Reis Atlası (Kitab el Bahriye)* de, Nis, Kron, Mudon, Cenova limanları, kompozisyon ve topoğrafya bakımından bunlara örnek olmuştur. Piri Reis Akdeniz'i bütün özellikleriyle anlatan Kitab-ı Bahriye'yi İngilizce "Sea Pilot" veya "Sailing Direction" denilen büyük eserini 1525-26 da meydana getirmiş olup Kanuni Sultan Süleyman'a takdim etmiştir. Kitap şimdi Topkapı Sarayı (Hz.642) Kitaplığı'ndadır. Piri Reis'in ceylan derisine haritası 1929 yılında Topkapı Sarayı müze haline getirilirken envanter hazırlama çalışmalarında Müzeler Md. Halil Ethem (Eldem) tarafından bulunmuştur. M. Kemal Atatürk durum kendisine bildirilince yakından ilgilenerek hemen aslı gibi renkli baskısının yapılması yayınlanması ve incelenmesini istemiştir. Bunun üzerine harita Tarih Kurumu'nca renkli tıpkı basımı yapılarak dünyaca tanınmıştır. Uzaydan çekilmiş mavi küre Dünya fotoğrafları Piri Reis Haritası ile karşılaştırılınca tam bir benzerlik göstermektedir. Piri Reis'in çizip kullandığı harita 1513 de Gelibolu'da hazırlandı. 1517'de Mısır Seferi'nde Kahire'de Yavuz Sultan Selim'e takdim edilmişti. Harita (61x67 cm) ebadında ceylan derisi üzerine titizlikle çizilmiştir.

Süleymannâme'den "Tahta çıkma töreni"

Gemi, balık, insan, kuş ve hayvan resimleri de çizerek bütün cihetleri ve rüzgar yönlerini harita kenarlarında eski yazı ile Türkçe olarak açıklamıştır. Piri Reis bu haritayı hazırlamak için yirmi kadar haritadan faydalandığını bildirir. Aslında harita bütün dünyanın tamamını gösteriyordu, diğer parçalar kayıptır. Türk denizcileri ve Piri Reis Amerika kıtasına Antilya derlerdi. Bu şekilde, Nasuh el-Silahî, her halde elindeki kaynaklara göre katılmadığı seferlerin konak, menzil ve kalelerini de çizmiştir. Yanında çalışan diğer nakkaşların da bazı minyatürlerde ona yardım etmiş olmaları düşünülebilir. Çünkü, onun üslubunda olmakla beraber, tarihi, yazarı ve nakkaşı belirtilmemiş olan son iki yazmanın minyatürlerinde epeyi kalite farkı görülür. Sonraları, tarihi konuları ele alan Osmanlı minyatürlerinin sağlam kompozisyonu, mimari eserlerin, kale ve burçların gerçeğe uygun tasviri, Nasuh'la başlıyan bu minyatür üslubunun realizmine dayanmaktadır.

965 (1558) tarihli *Süleymannâme,* Azerbaycan'dan gelen bir hattatın, Şirvan'lı Ali bin Emir Bey'in yazdığı Mesnevi tarzında Farsça bir eser olup, Kanunî Sultan Süleyman devrindeki hadiseleri, onun huzura kabul, av ve eğlence sahneleri, savaş ve zaferlerini 69 minyatürle canlandıran çok önemli bir eserdir. Yerli ve yabancı nakkaşların, çeşitli üsluplarda

meydana getirdiği zengin minyatürler, orijinal cilt ve tezhiple birlikte, Osmanlı minyatür sanatının doğuşunu haber vermektedir. Doğudan ve batıdan gelen çeşitli etkiler, realizmin hakim olduğu kuvvetli bir üslup içerisinde ustalıkla hazmedilmiştir. Kompozisyonlarda canlı ve yaratıcı bir araştırma ile en uygun şekillerin geliştirilmesi gayreti göze çarpar. Çeşitli sahnelerde bir arada görülen Macarlar, İranlılar ve Türkler, kıyafetlerinin ve silahlarının bütün özellikleri ile çok doğru bir müşahade kuvveti ile tasvir edilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın ve bir şehzadesinin hazır bulunduğu Mohaç savaşında, zırhlar, bayraklar, silahlar ve kıyafetler, tam gerçeğe uygun olarak gösterilmiş ve savaş kompozisyonu şeması, daha sonraki minyatürlerde devam etmiştir. Ağır zırhlı Macar süvarileri ile, hiç zırh taşımıyan tüy gibi hafif sipahilerin karşılaşması çok canlıdır. Av sahnelerinde, avcı süvarilerin ve hayvanların birbirine girdiği hareketli karışık kompozisyon, heyecanlı atmosferi çok canlı olarak aksettiriyor. Kabul ve eğlence sahnelerinde saraydaki detaylarda eski Türk geometrik süslemelerine bütün zenginliği ile ve itinalı olarak yer verilmesi, burada başladığı şekilde daha sonraki minyatürlerde de devam etmiştir. Eğlence sahnelerinde henüz realizmden uzak sun'i bir atmosfer hüküm sürmekte olup, daha sonra, *Surnâme*'deki gösterişli kompozisyonlar yanında bunlar çok fakir ve cansız kalır. Macar ve İranlı nakkaşların, Türk sanatkarların idaresi altında ve onların kompozisyonlarına göre atölye çalışmalarına katıldığı, minyatürlerde hakim olan üsluptan ve birçok detaylardan açıkça belli olmaktadır.

"Nakkaş Osman'ın Hünernâme adlı eserinden" (ayrıntı)

Kanunî Sultan Süleyman'ın son yıllarında, bu üslubun artık durulmuş olduğu görülüyor. Onun ölümünden sonra, Ahmed Feridun Paşa'nın Sokullu Mehmed Paşa adına 976 (1568-69) da ketebe kaydına göre tamamladığı Türkçe, *Nüzhetü'l-Ahbar der Sefer-i Sigetvar*'daki 20 minyatür ile Türkce bir *Şehnâme-i Firdevsî* minyatürleri, Kanuni zamanında yetişen usta nakkaşların, bu üslubu yüzyılın sonuna kadar yürütecek kuvvette olduklarını göstermektedir. Böylece Osmanlı minyatür üslubunun birliği sağlanmıştır.

Kanunî zamanında gelişen orijinal portre resmi ise tek bir nakkaşa bağlanır. Nigarî adı ile tanınan ve İstanbul'da doğup, 1572'de seksen yaşlarında ölen Haydar Reis, aslen denizci idi. Onun, Topkapı Sarayı'nda bulunan, 30 x 45 cm. ölçüsüne varan büyük boy minyatürleri, çok koyu bir fon üzerine yapılmış olup, baş ve yüzlerdeki ifade kuvveti ve portre benzerliği ile hayret uyandırmaktadır. Vücut hatları, eller ve ayaklar ihmal edilmiştir. Büyük sultan muhteşem Süleyman'ı yaşlı halinde canlandıran minyatürü, en karakteristik eserlerinden biridir. Sultan, arkasından yürüyen iki silâhdarı ile bahçede dolaşırken gösterilmiştir. Nigarî, bütün Akdeniz'i titreten Kapudan Derya Hayreddin Paşa'yı da ağarmış sakalları ile, bir elinde sultanın hediye ettiği kıymetli asa, diğer eliyle karanfil koklarken enerjik bir ifade ile tasvir etmiştir. Sultan II. Selim'i ok atarken, arkasında bir silâhdar, önünde hedef tutan doğancı başı ile birlikte canlandıran sonucu portre minyatürü daha zengin ve gösterişli bir üslupla yapılmışsa da ifade kuvveti daha zayıftır. Nigâri'nin üslubu, aynı devirdeki minyatürlü yazmalardan farklı, orijinal ve sadece ona mahsus özellikler gösterir.

Klâsik tarihi minyatür üslubu *Nüzhetü'l-Ahbar der Sefer-i Sigetvar*'da Kanunî'nin son seferini ve Sigetvar'ın fethini canlandıran minyatürlerle yerleşmektedir. Çoğu tam sayfa, bazan çift sayfa halindeki minyatürlerde, figürlerle çevre arasında ölçülü bir münasebet, ahenkli bir nispet vardır. Figürlere az fakat belirli bir yer verilen minyatürlerde, bazan figür bulun-

mıyan ve Matrakî'yi hatırlatan sahnelere bile rastlanır. Kompozisyon şeması bakımından, Kanunî'nin Erdel kralını kabülünü canlandıran sahne, daha sonra cülus sahnelerinin kompozisyonuna esas olmuştur. Burada elbiseler, büyük çadır ve gölgelikler, detaylı olarak işlenmiştir. Zeminde ve taht üzerinde eski Türk mimarisinden gelen geometrik süslemeler dikkati çekiyor. Sultan II. Selim'in, sarayda, İran elçisini kabul ettiği sahnede, bu geometrik mimari süslemeler daha zengin çeşitler halinde gösterilmiştir.

Lokman'ın yazdığı 1579 tarihli *Süleymannâme* (Dublin, Chester Beatty Library) deki 25 minyatür, Kanunî Sultan Süleyman'ın son yıllarını, Sigetvar'ın fethi gibi sahneleri canlandırır. Sultanın cenaze merasimine katılan yeniçeriler ve sipahilerle iki minyatür, şematik bir kompozisyon ve nispeten kuru bir üslupla matem havasını çok iyi canlandırmaktadır. II. Selim zamanındaki savaşları, fethedilen kale ve şehirleri gösteren 43 minyatürlü *Şehnâme i Selim Han* adı ile Lokman bin Seyid Hüseyin el-Aşurî el-Urmevî tarafından yazılan eserin kolofonu 1581 tarihlidir. Mesnevî tarzında ve Farsça yazılmış olan eserde üslubun gelişmesi devam ediyor. Tam sayfa minyatürler figürler küçülmüş, kalyonlar, deniz ve mimari hakim olmuştur. Ayasofya ve Selimiye camilerini tasvir eden tam sayfa minyatürlerde de yapılmıştır. Minyatürlerdeki iki ayrı üslup, bu yazmada iki ayrı nakkaşın çalıştığına işaret ediyor. Bu eserde Nakkaş Osman ve diğer nakkaşların çalıştığı arşivdeki bir belgede belirtilmiştir. Lokman'ın üçüncü eseri olan 1581 tarihli *Şahinşahnâme* (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı) de Sultan III. Murad zamanındaki olayları tasvir eden minyatürler, klâsik tarihi minyatür üslubunun devamını gösteriyor. Bütün bu tarihî minyatürlerde hiçbir nakkaş adının belirtilmemiş olması, üslup gelişmesinin takibini zorlaştırmaktadır.

Hürname'den Viyana Kuşatması.

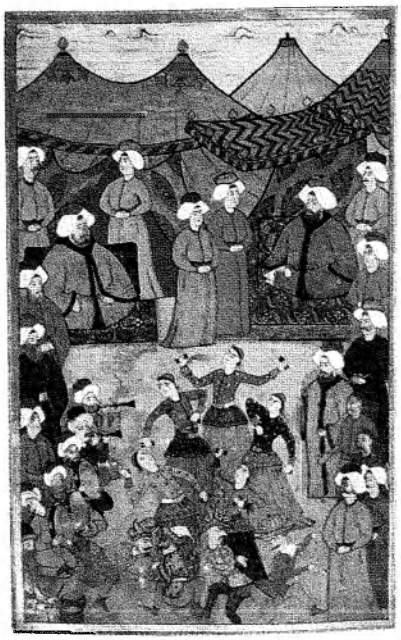
Şehnameci Seyyid Lokman'ın yazdığı diğer bir eser olan *Hünernâme*'de durum değişiyor. Bunda ve daha birkaç eserdeki en iyi kaliteli minyatürler, şahsiyeti hakkında fazla bilgimiz olmayan Nakkaş başı Osman'a ve onun atölyesine bağlanmaktadır. Tarih sırasına göre III. Murat *Surnâme*'si 1582, *Hünernâme* I. 992 (1584), *Matali-i Saadet* 1582 (Astroloji, fal ve ilmi nücum, Türkçe tercüme, Paris bibliothéque Nationale), *Hünernâme* II. 1587, *Şehinşahnâme* 1592, sayfalarını süsleyen 700'den fazla minyatürde genel bir üslup birliği varsa da bunların kaliteleri çok farklıdır.

Fakat Nakkaşbaşı Osman ve atölyesi tarafından meydana getirilen tarihi minyatürlerle bu sanat birden canlanarak en kaliteli eserlerini vermiştir. *Hünernâme*'nin birinci cildi, 45 minyatürle, Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim'in ölümüne kadar Osmanlı hükümdarlarının hayatını ve savaşlarını hikaye eder. İkinci cilt, 95 minyatürle yalnız Kanunî Sultan Süleyman'a ayrılmıştır. III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü anlatan 437 minyatürlü Surnâme ile III. Murad devrini anlatan 137 minyatürlü iki ciltlik Şehnâme (I. Cilt, İst. Üniv. Kitaplığı) diğer eserlerdir. Bir de Paris Bibliothéque Nationale'de, III. Murad'ın kızı Fatma Sultan için, Türkçe'ye çevrilmiş olan Muhammed el-Suudî'nin *Matali-i Saada va-yanalü al-Sayyida* (Fal ve ilm-i nücum) yazmasındaki 68 minyatür buna katılmaktadır. Bunun yazarı Niksarlı asil bir Seyid ailesinden (yani Anadolu'dan) gelmektedir.

Hünernâme'deki minyatürlerin üslubu hakkında bunlardan alınacak birkaç örnek bize iyi bir fikir verebilir. Bunlardan biri, II. Sultan Murad'ın elçiler önünde ok atma sahnesini canlandırmaktadır. Seyirciler ve saray erkanı atları üzerinde, tepenin arkasında yer almış olup orta kısım dört nala at koştururken yüksek bir direkteki küçük hedefe okunu fırlatan hünkar için serbest bırakılmıştır. Yüzeyleri birbirinden ayıran ve seyircinin dikkatini derhal istenen noktayı çeken bu kompozisyon şekli, İran'da çok yayılmıştı.

Cülus sahnelerinde belli bir şemanın tekrarlandığı ve sadece figürlerin değiştirildiği görülüyor. Hükümdarın cülusu daima hususi bir itina ile resmediliyordu. Yavuz Sultan Selim'in tahta geçisi de böylece etrafında vezirler ve saray erkanı ile ihtişamlı bir atmosfer içinde canlandırılmıştır.

Yavuz Sultan Selim'in Zülkadir ülkesinde (Maraş, Elbistan, Malatya, Harput bölgeleri) pars avladığını gösteren diğer bir minyatür, her çeşit şemayı bir tarafa bırakarak çok hareketli, dinamik bir sahne yaratmaktadır. Hünkar, atı ile dört nala, önünden kaçan bir parsı kovalıyor. Bir beyaz, bir siyah iki tazı diğer av hayvanlarının peşinden koşuyorlar. Ellerinde avcı kuşları ile doğancılar, tepelerin arkasında beklemektedir. Sağdan bir dere akıyor. Av sahnesi, İran minyatürlerinde görülmeyen bir sadelik içinde realist bir görüşle ele alınmıştır. Figürler kenara çekilerek tabiata geniş bir yer ayrılmıştır. Manzara ve hayvan hareketlerinin çok iyi etüd edildiği göze çarpıyor.



Surname'den sünnet düğünü şenlikleri.

Hünernâme'nin ikinci cildindeki muhasara ve harp sahnelerinde, tamamiyle tabii duruma uygun bir kompozisyonla o devir yapı ve çadırlarından, muhasara tekniğinden gerçek manzaralarla, tarihi bir tablo görülmektedir. Bu minyatürlerden biri, Kanuni Sultan Süleyman'ın Viyana muhasarasını canlandırıyor. Üzerine "Şehrin varoşunu zaptettikten sonra kış mani olduğundan geri döndüğü" yazılıdır. Otağ-ı hümayun, toplar, müstahkem kuleler, binalar, devrindeki görünüşe ve harp tekniğine uygundur.

Kanunî Sultan Süleyman'ın Mohaç ovasında Macar kralını yendiği büyük muharebe, diğer minyatürlerden çok farklı bir kompozisyonla tasvir edilmiştir. Burada muharebenin karmakarışık, gürültülü ve dehşetli havası olduğu gibi aksettirilmek isteniyor. Dağlar, tepeler baştan başa yeniçeriler, sipahiler ve toplarla doludur. Hünkar ortada ve üst tarafta atı üzerinde diğerlerinden daha büyük ölçüde resmedilerek belirtilmiştir.

Kanunî'nin hayatını canlandıran bu minyatürlerden biri de Zigetvar seferine giderken hastalanan hünkarın Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa'nın yardımıyla atından inip arabaya geçişini göstermektedir. Arkasında zaferden zafere koşmuş olan ordu, Sultan hastalanınca derin bir matem içerisine bürünmüştür. Son nefesine kadar ordusunun başından ayrılmayan hünkarlarını huşu içinde sessizce selamlıyorlar. Sade bir kompozisyon ve hafif baş hareketleriyle, sevgi ve hürmet taşan derin matem havası, büyük bir ustalıkla aksettirilmiştir.

Surnâme minyatürlerinde Osman'ın daha serbest hareket ederek her grup için ayrı kompozisyonlar düşündüğü ve bunları büyük bir ustalıkla hallettiği görülmektedir. Bunlar, o devir sanat erbabının hayatını ve çalışmalarını büyük bir doğrulukla aksettiriyor.

Çift sahife olarak tertip edilen bu minyatürlerde 40 gün süren sünnet düğünü boyunca Sultan Ahmed (At meydanı) Meydanında, çeşitli sanat kollarına ait loncaların sanatlarını gösteren geçitleri, ziyafetler ve eğlenceler tasvir edilir. Arka plânda padişah ve saray erkanının localarının bulunduğu İbrahim Paşa Sarayı her sahnede görülür. O zamanki İstanbul hayatını, esnafların işlerini nasıl yaptıklarını, kıyafetlerini canlandırması bakımından Osman, bu minyatürlerle ilk defa yeni bir üslup yaratmaktadır. Renkli pencere camı yapan esnaf, nahil ustaları, şişe üfleyen cam fırını ustaları gibi sahnelerden her biri ayrı kompozisyonla karakteristik özelliklerini belirterek, merasimi ve gösteriyi en iyi şekilde aksettirmektedir. Bunlara bakınca adeta gösterilerin ferah ve neşeli havasını, devrin heyecanını yeniden yaşıyor gibi oluyoruz.

Yüzyılın sonuna doğru, tarihi minyatür üslubunu devam ettiren *Şehinşahnâme,* iki cilt halinde 95 minyatürlü bir yazma olup, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan birinci cilt (ikinci cilt Topkası Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda) Sultan III. Murad zamanını ve Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü, *Surnâme* minyatürleri üslubunda 42 minyatürle tasvir eder. Bunlar, Nakkaş Osman'ın atölyesinden çıkmış olmalıdır. Diğer minyatürlerde tam sayfa olarak Osmanlı ordusunun sefere çıkışı, savaşı, arazi üzerinde ve kale önünde kalabalık fakat küçük figürlerle ustalıkla canlandırılmıştır. Paris, Bibliothéque Nationale, Supp, Turc.'de bulunan 1582 tarihli fal ve antoloji kitabı *Matali el-Saadat* III. Murad'ın kızı Fatma Sultan için hazırlanmış 68 minyatürlü bir yazmadır.

"Nakkaş Osman'ın Hünernâme adlı eserinden" (ayrıntı)

III. Murad'ın portresi, 12 burc figürleri Osman'ın kendi elinden çıkmış, çok itinalı ve kaliteli minyatürler olarak görünmektedir. Dörder kolon halinde, yedişer figürün sıralandığı küçük, fakat ince bir teknik gösteren minyatürlerde, seyyareler, padişah ve beyden başlayarak her çeşit sanat erbabını, esprili şekilde yanlarında adları yazılı mesleklerini yaparken canlandıran orijinal buluşlar halinde, eğlenceli sayfalar tertip edilmiştir ki, bunların da Osman'ın idaresi altında, onun atölyesinde yapılan kaliteli eserler olduğu görülmektedir. Daha düşük kaliteli kuru bir üslupla diğer bazı minyatürler de aynı yazmada yer almıştır.

XVI. yy. sonundan tarihi Türk minyatürüne ait diğer yazmalardan 1584 tarihli *Nusretnâme* Kıbrıs fatihi Lala Mustafa Paşanın Gürcistan ve Azerbeycan seferini çoğu tam sayfa 41 minyatürle canlandırılmaktadır. Hadiseleri günü gününe yazan tarihçi Mustafa Ali'nin eserini Lala Mustafa Paşaya takdimi ve altta müzisyenlerle sema ayininde mevlevileri gösteren tam sayfada tekrar geometrik mimarî süslemeler ortaya çıkmaktadır.

Özdemiroğlu Osman Paşanın İran seferini ve Türk Rus savaşını anlatan 1586 tarihli 77 minyatürlü Asafi Paşa *Şücaatnâme*'si (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı), tarihi Türk minyatürlerinin çeşitli kalite ve üslupta çalışan nakkaşlar tarafından hazırladığı Türkçe bir yazmadır.

Ferhad Paşa'nın Gence'yi fethini anlatan kitabı *Gencine-i Feth-i Gence*, 1589 tarihli 20 minyatürlü bir yazma olup bol altın yaldızlı minyatürler aynı elden çıkma bir üslup birliği, ince bir işçilik gösterir. Sinan Paşa'nın Arabistan ve Tunus seferini anlatan *Tarih-i Feth-i Yemen* adlı II. Selim zamanında başlayıp, III. Murad zamanında, 1954'de tamamlanan yazma (İst. Üniversitesi Kitaplığı) aynı şekilde bol altın yaldızlı ince kaliteli 104 minyatürle, saray atölyesinde tarihi minyatür üslubunun kuvvetini kaybetmediğini gösterir. Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Revan seferini anlatan Türkçe *Gazavat-ı Osman Paşa* yazmasındaki tek minyatür de aynı üsluba girer.

XVII. yy.ın tam başında diğer bir nakkaş Hasan Paşa ortaya çıkmaktadır. Sultan III. Mehmed'in *Eğri (Eger) Fetihnâmesi* (ortalama 1600)'nden üçü çift sayfa olarak tertip edilmiş dört minyatür gerçeğe uygun olan saray atölyeleri üslubuna bağlanırsa da kompozisyon ve renk bakımından gerileme vardır. III. Mehmed'in portre olarak resmedilen figürleri çok canlıdır.

Buna karşılık Sultan II. Osman'ın, 1621-22 Hotin seferini, çoğu çift sayfa üzerine tam sayfalı 20 minyatürle canlandırılan Mesnevi tarzında Türkçe *Hotin Fetihnâmesi*'nde klâsik tarihî minyatür üslubu, ordunun hareketi, kale ve şehir tasvirlerinde devam etmekle beraber, renk ve kompozisyon şeması bakımından değişmeler vardır. *Hotin Fetihnâmesi*'ni yazan Nadirî (asıl adı Mehmed bin Abdülgani b. Emirşah, ölümü 1626)'nin şiirlerini toplayan Divan'da da III. Mehmed ve II. Osman zamanına ait olayları canlan-

dıran 9 minyatür vardır. Bunlarda klâsik tarihi minyatür üslubu yanında kompozisyon, renk ve mimari şekiller bakımından realist detaylar ve değişik perspektiflerle başarılı yenilikler vardır.

XVII. yy.ın ilk yarısında önemli bir minyatürlü yazma, Londra British Museum'da bulunan *Paşanâme*'dir. Eser Kalkandelenli Tulun İbrahim Efendi'nin şiirleri ile birçok minyatürlerden meydana gelmiştir. Şiirler, Kenan Paşa'nın Rumeli eyaletlerinde asayişi sağlaması şerefine yazılmıştı. Kenan Paşa oradan Kırım'a gitmiştir. Şiirlerin sonunda onun Karadeniz'de Kazak korsanlarına karşı kazandığı deniz zaferi hikaye edilmektedir. 1630'da *Paşanâme*'nin birçok minyatürleri rutubetten bozulmuş, yalnız ikisi sağlam kalmıştır. Bunlardan Kenan Paşa'nın kalyonları ile Karadeniz'de korsanlarla savaşını canlandıran minyatür, ince detaylar ve değişik renklerle çok itinalı ve ustalıkla çizilmiş olup o zamanki denizcilik hakkında fikir verecek kıymetli bir belgedir.

Fakat diğer taraftan aynı devirde hazırlanmış olan bir minyatürlü yazmada durum değişiyor. Nakşî adıyla tanınan Ahmet Mustafa'nın 49 hayali minyatürle Türk meşhurlarını, şeyh ve alimlerin hayatını ve Osmanlı hükümdarları ile münasebetlerini canlandırdığı Taşköprülüzadenin *Şakâyık-ı Numâniye Tercümesi,* II. Osman zamanında hazırlanmıştır. Değişik renkler ve çok sade bir kompozisyonla ele alınan minyatürlerde figürler, kuru bir üslupla fakat çok itinalı işlenmiştir. İlgi çekici bir perspektifle çizilen mimari şekiller *Divan-ı Nadirî* ile yakın benzerlik göstermekte olup, oradaki minyatürlerin de Nakşî'ye maledilmesi düşünülebilir.

XVIII yy.da Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşısı Levnî çok şöhret kazanmıştır. 1732'de ölmüş olan Levnî, Edirneli olup adı Abdülcelîl Çelebi'dir. Kendisi diğer nakkaşlardan farklı olarak tek sahifeler halinde de minyatürler yapmıştır. En büyük eseri, III. Ahmed'in oğlu Şehzade Süleyman'ın sünnet düğünü için şair Vehbi'nin yazdığı *Surnâme*'yi süsliyen 137 minyatürdür.

Levnî, Sultan III. Ahmed'i ve devrinin tiplerini bir fotoğraf gibi resmetmiş, bunlarda bir üslup özelliği veya sanat kuvveti göstememiştir. Tek sahifeler halinde yaptığı minyatürlerde de bütün çehreler birbirine benziyor. Yalnız elbiseler daima değişmektedir.

Çalgı çalan dört kadını canlandıran minyatür, daha sıcak ve samimi bir ifade taşımaktadır. Kadınların o zamanlar kullandıkları çalgılar hakkında da buradan bir bilgi edinmek mümkündür. Minyatür derhal hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış gibi bir tesir bırakıyor. Rakkasenin oyunu da bu müziğe uymaktadır. Ellerinde ziller ile birbirine vurarak kıvrak hareketlerle raksetmektedir. Yüzünde, donuk durgun bir ifade vardır.

XIX. yy.da yapılmış olan, III. Selim'i, veziri Koca Yusuf Paşa birlikte gösteren resim ise, artık minyatür özelliğini tamamen kaybederek perspektifi batı resmine uygun bir hale getirilmiştir. Bundan sonraki gelişme, Avrupa resmi ile paralel olarak yürümüştür.

Osmanlı minyatürcülüğünde portre resmi, tarihi konular ve saray hayatına ait sahneler yanında muharebe ve muharasa sahneleri, şehir ve kale manzaraları ele alınarak karakteristik eserler meydana getirilmiştir. Bu minyatürler, kompozisyon şemalarında ve arka plandaki manzaralarda İran'da yerleşmiş olan bazı geleneklere henüz kısmen bağlı kalıyorsa da esas itibariyle realist bir görüşle yapılmıştır. Sanatkârlar, sınırlı imkanları ile gerçek olayları mümkün olduğu nispette resimlerle canlandırmışlardır. Şaşılacak derecede başarılı tabiat tasvirleri, bilhassa çok sevilen at koşuları ve mücadele sahnelerinde sık sık göze çarpmaktadır. Tiplerin yaratılması ve geliştirilmesi, tarihî olayların ancak birer defa tasvir edilmesi yüzünden kabil olmamış; Osmanlı minyatür sanatında çok belirli bir üslup da yaratılmamıştır. Bunlarda kırmızının hakim olduğu parlak ve canlı renklerle neşeli bir hava, zaman zaman karikatür sanatına kaçan müstehzi bir ifade vardır.

1 XVI. yy.da saray için çalışan sanatkarlar topluluğu olan Ehl-i Hiref içerisinde en büyük çoğunluğu nakkaşlar bölügü oluşturuyordu. Saray nakkaşhanesinde birlikte çalışan bu sanatkârlar Klâsik Osmanlı Sanatı'nın doğuşunu ve gelişmesini hazırlamışlardır.

KAYNAKLAR

AKALAY, Zeren, Tarihi konuda Osmanlı minyatürleri, *Sanat Tarihi Yıllığı,* II, 1966-1968, s. 102-105.

ATASOY, Nurhan-ÇAĞMAN, Filiz, *Turkish miniature painting,* İstanbul 1974, Publications of the R.C.D. Cultural Institute, No. 44.

ÇAĞMAN, Filiz-TANINDI, *Zeren, Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri,* İstanbul 1979.

ETTINGHAUSEN, Richard, *Turkish Miniatures from the thirteenth to the eighteenth centruy,* New York, 1965.

KÜHNEL, Ernst, *Miniaturmalerei im İslamischen Orient,* Berlin, 1922.

KÜHNEL, Ernst, "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür Sanatında Türk Üslubu", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi,* Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara 1962, s. 277-281.

LOEHR, Max, "The Chinese elements in the Istanbul miniatures", *Ars Orientalis,* I, 1954, s. 85-89.

MAHİR Banu, "Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı,* I. İst. 1986 s. 113-130.

MERİÇ, Rıfkı Melül, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları,* Vesikalar I. Ankara, 1953.

ÖĞÜTMEN, Filiz, XII-XVIII. Yüzyıllar arasında minyatür sanatından örnekler *(Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü Rehberi),* İstanbul, 1966.

PİRİ REİS: *Kitab-ı Bahriye,* İstanbul, 1936 (Türk Tarihi Araştırma Kurumu, Seri I, No. 2).

YURDAYDIN, Hüseyin, *Matrakçı Nasuh,* Ankara, 1963.

OSMANLI DÖNEMİNDE TÜRK MİNYATÜRÜ

PROF. DR. ZEREN TANINDI
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

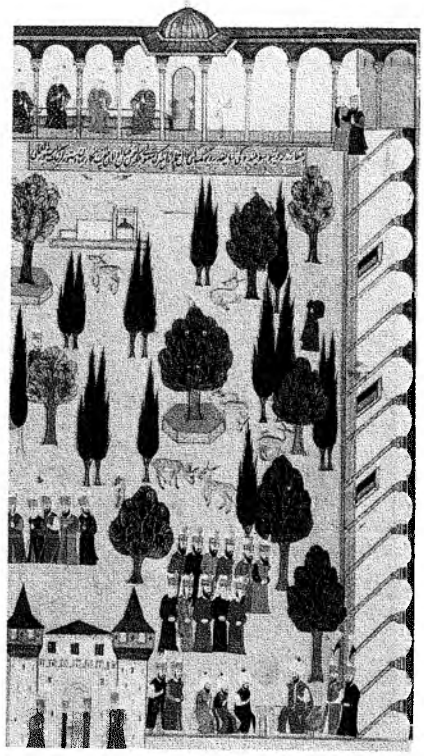
İLK ÖRNEKLER

Sanat değeri olan elyazma eserlerin hazırlanabilmesi her şeyden önce sanat destekleyicisinin varlığına bağlıdır. Hükümdarlar, vezirler, eyalet valileri, şehzadeler, hanım sultanlar sanatı destekleyenlerin önünde gelir. Bu kişilerin zenginlikleri, ilgilerinin derecesi, sanatçıların yetenekleri üretilen eserlerin nitelikli olmasında etkili olmuştur. Osmanlı döneminde nakkaşhane etkinliğinin 15. yüzyılın ilk yarısında Sultan I. Mehmed (1413-1421), II. Murad (1421-1444, 1446-1451) ve devlet adamı Umur Bey'in (ölm. 1461) koruyuculuğunda Bursa'da yoğun olduğunu kanıtlayan örneklerin olmasına rağmen bu döneme ait minyatürlü bir eser bilinmektedir. Bu eser de Germiyanlı Süleyman Şah, Emir Süleyman ve Sultan I. Mehmed tarafından himaye gören şair Ahmedi'nin İskendername'sidir (Paris BN, Turc 309). Türk minyatür sanatının örnekleri başkentin Bursa'dan Edirne'ye ve sonra İstanbul'a taşınmasından sonraki yıllarda artmaya başlar. Edirne'de hazırlandığı bilinen örnekler az olmasına rağmen bunların resimleri, Türk tasvir sanatının gelişmesine bir yol hazırlamıştır. Bunlar 1455-1456 tarihli *Dilsuzname* (Oxford BL, Quseley 133), ve bu yıllara tarihlenebilen *Külliyat-ı Katibi* (TSM, R.989) ile Ahmedi'nin *İskendername*'si (Venedik ML, Cod. Or. XC)'dir. Sultan II. Mehmed'in (1444-1446, 1451-1481) isteği üzerine Nopolili Ferdinand sanatçı Pisanello'nun öğrencisi Constanzo de Ferrara'yı muhtemelen 1477-1478 yılında İstanbul'a göndermiştir. Bu sanatçı İstanbul'da kaldığı süre içinde II. Mehmed için bronzdan madalyonlar hazırlamıştır. Madalyonlardan biri 1481 tarihlidir ve bir yüzünde II. Mehmed'in profilden büst portresi, diğer yüzünde onu at üzerinde gösteren tasviri vardır (Oxford. AM). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Fatih Albümü olarak bilinen bir murakka içinde yer alan Fatih portresini (H.2153, 145a) yukarda adı geçen madalyonla olan benzerliğinden dolayı kimi araştırmacılar Constanzo de Ferrara'ya, kimileri doğulu bir sanatçıya atfederler. Sultan II. Mehmed'in Venedik yönetiminden bir bronz dökümcüsü ve heykeltraş istemesi üzerine Venedikli ressam aileden Gentile Bellini 1479-1480 yılında İstanbul'a gönderilmiştir. Bellini'nin İstanbul'daki çalışmalarından günümüze kalanlar, II. Mehmed'in yağlıboya portreleri (Londra NG, Nr. 3099), bronz madalyonu ve figür çizimleridir (Londra. BM. Nr. P.p. 1-19, 1895-9-16-974). Bir Os-

Nakkaş Hasan Paşa, Eğri Fetihnamesi, 16. yüzyıl.

manlı seçkini ve bürokratı olan yazar Mustafa Âli, 1587 yılında yazdığı *Menakıb-ı Hünerveran* isimli eserinde Fatih döneminde, Türk ressam Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğunu, Sinan Bey'in öğrencisi olan Bursalı Ahmed Şiblizade'nin de portre yapan ressamların en iyisi olduğunu belirtir. Fatih Albümü içinde yer alan bir diğer portre Sultan II. Mehmed'i bağdaş kurmuş otururken, bir elinde mendil, diğerinde tuttuğu gülü koklarken betimler ve bu resim Sinan Bey'e veya Ahmed Şiblizade'ye atfedilir (TSM, H.2153.10a).

Fatih'in oğlu Sultan II. Bayezıd (1481-1512)'ın kültür himayeciliği onun 27 yıllık Amasya valiliği süresinde olduğu gibi İstanbul Sarayı'nda da sürer. Yeni sultanın kitaba olan geniş ilgisi babasından devraldığı kitap hazinesinin sistemli kataloklama çalışmasının yapılmasına yol açar. 15. yüzyılın son çeyreğinde resim sanatının son derece özenli ve özgün örneklerinin yaratıldığı Timurî yönetimindeki Herat'tan, Akkoyunlular'ın yönetimindeki Şiraz ve Tebriz'den Osmanlı Sarayı'na sanatçı göçleri artar. Timurî döneminin ünlü şairi Molla Cami, eseri *Silsilet el-Zeheb*'in üçüncü bölümünü Sultan II. Bayezıd için yazar. Fars dilinin sevilen eserlerinden Assar'ın *Mihr ve Müşteri*'sinin Akkoyunlular döneminde Şiraz'da hazırlanmış resimli bir kopyası bu Osmanlı sultanına gönderilir (TSM, A.3563). Onun döneminde Saray Nakkaşhanesi'nde *Kelile ve Dimne* (Bombay POWM, Nr. 51.34; Bursa İK. Hüseyin Ç. 763), Hüsrev ve Şirin (TSM, H.686, Uppsala UL, Vet. 86; New York MMA, 69.27) gibi konusu edebiyat olan eserlerin resimlendirildiği görülür. Bilge peygamber Süleyman'ın yaşamını anlatan *Süleymanname*, Bursalı şair Uzun Firdevsi tarafından bu sultan için yazılır ve resimlenir (Dublin CB, T.406).



Topkapı Sarayı II. Avlusu

MİNYATÜR SANATINDA VERİMLİ BİR DÖNEMİN BAŞLANGICI

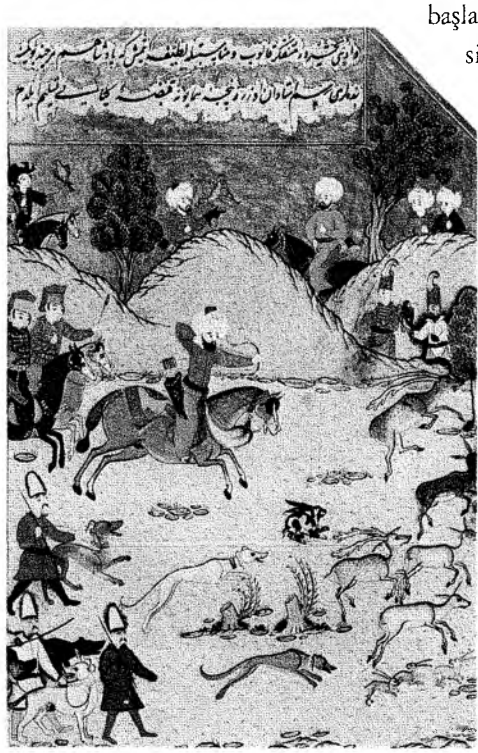
Osmanlı devletini yönetenler başta sultan ve vezirler olmak üzere, Osmanlı topraklarına katılan ülkelerin zenginliklerinin, meydana getirilen sanat eserlerinin ve sanatçılarının değerini çok iyi biliyorlardı. O ülkenin taşınabilen değerleri ve sanatçılarının bir kısmı Osmanlı sarayına getirilmiştir.

Özellikle Sultan I. Selim döneminde (1512-1520) doğudan getirilen sanatçıların Osmanlı nakkaşhanesinin belirli bir düzeye ulaşmasında önemli rolleri olmuştur. Saray nakkaşhanesinin bu ortamında resimlendirildiği bilinen ilk eserlerden biri 1515 tarihli *Mantık at-Tayr* (TSM, E.H.1512) ve 1520-1530 yılları arasına tarihlenen ve Osmanlı tarihiyle ilgili resimli kitapların ilklerinden olan *Selimname*'dir (TSM, H.1597-98). Böylece Osmanlı ülkesine doğudan ve batıdan katılan yeni ülkelerden gelen sanatçıların, sarayda eğitilmiş olanların ve İstanbul esnafı arasından seçilen sanatçıların katkılarıyla nakışçılığı az, doğalcı yönü ağır basan bezeme üslubuyla ve gerçeklere dayanan, belgesel yönü ağır basan bir tasvir türüyle Osmanlı'ya özgü üslubun 1520 yıllarına doğru ortaya çıktığı görülür.

Osmanlı tasvir sanatında dingin, ağırbaşlı diziler halinde hazırlanan ve konuları tarih olan eserlerin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bu tür resimli kitapların başında Osmanlı padişahlarının tarihini manzum olarak anlatan ve *Şehname* adı verilen eserler gelir. 15. yüzyıl sonlarında resimlendirildiği sanılan *Şehname-i Melik-i Ümmi* (TSM, H.1123), bu türün ilk örneği olarak Sultan II. Bayezıd dönemindeki (1481-1512) bazı olayları konu alır. Kendisine Osmanlı padişahı tarafından resmen, Osmanlı padişahlarının tarihte görüldükleri dönemden başlayarak resimlenmek üzere manzum bir tarih yazma görevi verilen ilk yazar-şehnameci Fethullah Arif Çelebi'dir. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) emriyle yazdığı *Şehname*'sini Arifi beş ciltte toplar. Bu tarihin beşinci cildi olan Sü-

leymanname, Sultan Süleyman'ın saltanatının 1520-1558 yılları arasında geçen olayları konu alır (TSM. H.1517). 1558 yılında hazırlanan ve içinde 69 resim bulunan eseri çıraklarıyla beraber beş nakkaş hazırlamıştır. Bu ressamlardan özellikle biri, baştan başa derin gözlemlerle bezenmiş, zengin içerikli, tarihi kaynak değeri bakımından önemli çizimler ortaya koymuştur. Bu eseri resimleyen nakkaş ekibinin başı olduğu sanılan ve adı bilinmeyen bu ressamın üslubu, onun 16. yüzyılın ikinci yarısında Türk resmine özgü özellikleri belirleyen Nakkaş Osman olabileceğini düşündürmektedir. *Süleymanname*'nin bir diğer ressamının da figür ressamlığında bir çığır açtığı söylenebilir. Bu dönemde ise figür resmi ve özellikle devlet adamlarının portrelerini çizmekle ünlenen ressam Nigârî vardır. Dolayısıyla Nigârî'nin imparatorluk sanatının bu baş yapıtını resimleyen sanatçı kümesi arasında yer aldığı düşünülmelidir.

Enderun'da yetişen Nasuh b. Karagöz b. Abdullah el-Bosnavi 16. yüzyılın ilk yarısında yazdığı ve resimlediği tarih kitapları, yaptığı mimari maketler, silahşorluk gösterileriyle ün yapmış ve matrak oyunundaki becerisi dolayısıyla Matrakçı Nasuh olarak tanınmıştır. Nasuh Sultan II. Bayezıd ve I. Selim döneminde yapılan seferlerin kimi menzillerini, Sultan Süleyman'ın İran ve Macaristan seferlerinde ordunun izlediği menzilleri, Barbaros Hayreddin Paşa'nın kumandasındaki Osmanlı donanmasının güney Avrupa limanlarına yaptığı seferde konaklanan limanları insan figürlerine yer vermeden resimlemiştir. O, topoğrafik manzaralara gözü büyüleyen bir düzen vermiş, yazıyla anlatamadıklarını görsel dile aktarmış, İslam'da salt manzara ressamlığında çığır açmış, kentlerin 16. yüzyıldaki durumlarını sanki fotoğraf çeker gibi belgelemiştir (İstanbul ÜK, T.5964; TSM, H.1608, R.1272; Dresden SLB, E.391). Osmanlılar'da yaygın olan bir tür resim üslubu da Sultan I. Süleyman döneminde ortaya çıkmaktadır. Bu resimler hac töre ve yöntemlerini, Kudüs, Mekke ve Medine şehirlerinin özelliklerini anlatan eserlerde veya hac vekaletnamesi olarak hazırlanmış rulolarda yer alır. Nasuh'un çizimleri gibi figürsüz, plan ve kroki şeklindeki bu resimler salt kutsal yerleri değil, eserlerin hazırlandığı dönemde hac yolu üzerindeki mimarlık örneklerini, Osmanlı sultanlarının kutsal kentlerdeki imar faaliyetlerini de belgelemektedir (TSM, A.3547, R.917, H.1812).



II. Beyazid'in av partisi.

Osmanlı saray nakkaşhanesinin teşkilatlanmaya başladığı ve henüz tarih kitaplarını resimlemenin yaygın bir gelenek olmadığı sıralarda, nakkaşhanenin ilk çalışmaları edebi konulu eserlerdi. Ali Şir Nevai'nin *Hamse ve Divan*'ları, İslam klasiklerinin ünlü iki kitabı *Hamse-i Nizami* ve *Şehname-i Firdevsi* nüshalarının Türkçe çevirileri resimlemek için seçilen eserler olur. Beceriksiz bir perspektifle çizilen mimariler, vücutların naif görüntüsüne aykırı iri sarıklı ve asker taburu gibi dizilmiş figürler, uçları sivrilerek kıvrılan küme çiçekler ve serviler bu eserleri resimleyen musavvirlerin özellikleridir (TSM, H.802, R.804).

16. yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde bu dönemin veya önceki dönemlerin hattat, musavvir ve müzehhiplerinin tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir arada toplayan murakka (albüm) yapımcılığının yaygınlaşmaya başladığı görülür. Resimleri bu tür albümlerde yer alan ressamlardan biri de Şah Kulu'dur. Onun atıf imzasını taşıyan veya ona atfedilen çalışmalar, gövdesinin ana çizgileri kalın hatla belirlenmiş ejderler, kıvrılan veya ani dönüşle kırılan dallar üzerindeki hançervari yapraklar, hatâyî dizileri veya demetleri, değerli bir kuyumcu yapıtı özeniyle bezenmiş giysili peri resimleridir (TSM, H.2154, 2a; Was-

hington FGA, 37.7). Nakkaş Veli Can, onun geleneğini, 16. yüzyılın ikinci yarısında sürdürecektir (TSM, H.2162, 8b, H.2168,15a).

DEĞİŞEN TEMALAR VE ÜSLUPLAR

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra Saray Nakkaşhanesi'nin çalışmaları gerek üslup gerekse konu bakımından diğer İslam ülkelerinin resim sanatından özellikle Safevilerden tamamen ayrılmıştır. Doğa tasvirleri geçmiş yüzyılların ünlü nakkaşhanelerine sahip Calayiri, Türkmen, Timurî ve aynı dönemin Safevî minyatürlerinde olduğu gibi süslemeci öğelerle verilmiyordu. Doğu'nun masal dünyası, aşırı özenle çizilmiş çiçekli bahçeler, kat kat ve duvarları süslemeli köşkler, ince, uzun, zarif güzeller Osmanlılar'ın tasvir dünyasına girmiyordu. Osmanlı ressamları doğaya gerçekçi bir tavırla yaklaşıyordu. Gölgeleme yapmadan kullandıkları renkler resme bir duruluk getirir, sahneye yerleştirilen öğelerin ilk bakışta kavranmasına yardımcı olur. Resim düzeninin ana çizgileri paraleller, diyagonaller ve yılanvari dönüşlerdir. Kenar çizgileri eriyip yok olmamıştır, her şeyin sınırı açıkça bellidir. Nakkaşhane yönetimi İslam kitap ressamlığına, resimlenecek eserlerin konusunun seçiminde de yenilikler getirmiştir. Padişahların ve paşaların katıldıkları savaşlar, elçi kabulleri; padişahların avlanmadaki, cirit, ok atmadaki hünerleri padişahlara yaraşan bir tantanayla yürüyen ordu alayları, düğün şenlikleri, padişah portreleri resimlenmek için seçilen konulardır. Bütün bu resimlerde ilk algılanan, törenlere özgü resmî, ağırbaşlı ortamın varlığı, imparatorluğun dinamik ama dizginli gücü, yüksek ölçüde bir düzenin varlığıdır. Bu yaklaşım Osmanlı tasvirine bir belge niteliği kazandırır. Bunlar, kültür, ekonomi, mimarlık ve kurumlar tarihiyle ilgilenenler için ayrıntılı görsel malzemelerdir.

Levni'nin Tayyer Civan adlı minyatürü.

Osmanlı minyatür sanatının verimli ve ihtişamlı bir dönemi de Sultan III. Murad'ın saltanat yıllarıdır (1574-1595). Osmanlı padişahlarının tarihleri bu dönemde minyatürlenen eserler arasında önde gelir. Şehnamecilik görevi Seyyid Lokman'a verilmiştir. O Nakkaş Osman ile birlikte çalışacaktır. İşte bu ikilinin ve yardımcılarının hazırladığı eserlere *Tarih-i Sultan Süleyman, Şehname-i Selim Han, Şehinşehname, Hünername, Zübdet üt-Tevarih* adları verilir (Dublin CBL, T.413, T.414; TSM, A.3595. B.200. H.1523.1524. H.1321; İstanbul ÜK, F.1404. İstanbul TİEM, 1973). Ayrıca sünnet düğünü şenliklerini betimleyen *Surname* (TSM, H.1344), Hz. Muhammed'in yaşam öyküsünün resimli örneği *Siyer-i Nebi* (TSM, H.1221, 1222. New York PL, T.3; Dublin CBL, T.419) resimlenen diğer eserlerdir. Sultan III. Murad'a kadar Osmanlı padişahlarının portrelerini bir kitap içinde toplama geleneği de bu dönemde yine Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman işbirliğiyle kurulur. Nakkaş Osman'ın portreleri 3/4 profilden, diz çökmüş veya bağdaş kurmuş oturur, bir elinde mendil, diğerinde kitap veya çiçek tutar. Onun seri halde sultan portreleri tasarımı, çağdaşı ve sonraki Osmanlı nakkaşlarına model olur (TSM, H.1563; İstanbul ÜK, T.6087).

OSMANLI SARAY TEŞKİLATI İÇİNDE NAKKAŞLARIN YERİ

Osmanlı devletinin imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı saray teşkilatı içinde *Ehl-i Hıref* adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Sarayın her türlü sanat ve zenaat işlerini gören ve saraydan maaş alan bu topluluk imparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve imparatorluk hazinesinin zengin olduğu dönemde kalabalık bir kadroya sahipti. Yüzyıllar boyunca bu topluluğun hazırladığı eserlere yapılan harcamalar ve sanatçılara ödenen ücretler göz önüne alınacak olursa, saray yönetiminin, sanat eserinin üretiminde bu denli bir masrafı üstlenmesi, sanat eseri üre-

timini yoğun devlet işlerinin bir parçası ve gücün göstergesi olarak görmelerindendir.

Osmanlı sarayının kitap sanatçıları (musavvir, müzehhip, mücellit) *Ehl-i Hıref* teşkilatı içinde katipler, mücellitler ve nakkaşlar adı altında bölükler oluşturuyor ve bu teşkilatın diğer mensupları gibi yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alıyorlardı. Müzehhip, mücellit ve çıraklar gibi musavvirlerin de aldıkları maaş ve terakki, maaş defterine yazılmıştır. Eser üretimi işinin yoğun olduğu zamanlarda veya yapılacak iş için yetenekli birisi *Ehl-i Hıref* içinde bulunamazsa çarşı esnafı arasından ücreti karşılığında yeterli sayıda usta kişi sarayda çalıştırılmıştır. Bayramlarda padişaha yapılan özel işler için, eser getiren nakkaşı veya başka sanatçıyı padişah hilat veya para ile ödüllendirmiş, eser getiren sanatçının ismi, getirdiği eserin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın tutarı veya verilen hilatın cinsi inam defterine kaydedilmiştir. Nakkaşhanede görev yapan tüm sanatçılar gibi musavvirlerin de atanma, maaş,terfi, çıkış gibi işlemlerinden, nakkaşhanede yapılması istenen işin resmen ilgili sanatçıya verilmesinden hazinedarbaşının kimi zaman da bina emininin sorumlu olduğu anlaşılmaktadır. Sanat değeri olacak kitabın hazırlığına ilişkin tasarılar yönetimin üst kademesini ilgilendiriyordu. Saray nakkaşhanesinde işe başlayan her sanatçı, *Ehl-i Hıref*'e bağlı olsun veya olmasın sarayın hizmetinde yönetimin istediği doğrultuda eser vermekle yükümlüydü. Ancak yeni uyum ve güzellik yolları yaratmada sanatçı özgür davranır. Farklı sanat ortamlarından da gelmiş olsalar, 16. yüzyıl başlarından sonra tüm kitap sanatçıları gelenekselleşmiş biçimlerin işlenmesinde ustalığın doruğuna varırken, yeni geleneklerin tohumlarını da atar, artık üretilen eserler Türk sanatına özgü özelliklere sahiptir.

Eskişehir, Matrakçı Nasuh.

Osmanlı sarayında elyazma eser hazırlanmasında çalışanların sarayda hangi mekanda çalıştıklarına ilişkin kesin bilgilere rastlanmaz. Bu sanatçıların nakkaşhane adı verilen yerde faaliyet gösterdikleri bilinmekte ve bu nakkaşhane binasının Topkapı Sarayı'nın Bab-ı Hümayun'u dışında Arslanhane binasının yanında olduğu ve sarayın birinci avlusunda ressam, müzehhip, mücellit gibi sanatçılara tahsis edilebilen atölyelerin bulunduğu genellikle kabul edilir.

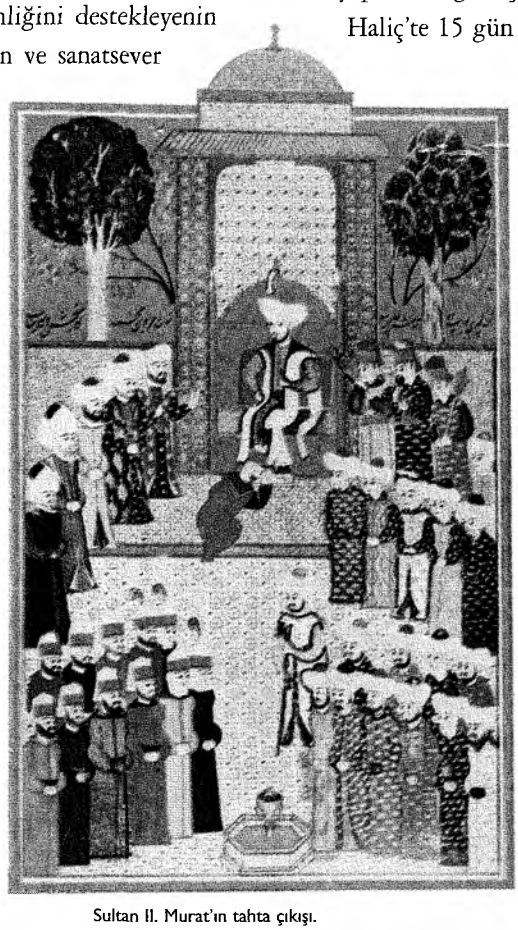
NAKKAŞHANENİN ÖRGÜTLENMESİNDE DURGUNLUK, DEĞİŞEN ZEVKLER VE MİNYATÜR SANATININ SONU

Osmanlı Sarayı'nın Nakkaşhanesi'nde minyatür sanatıyla ilgili çalışmalar 16. yüzyılın ikinci yarısında Sultan III. Murad döneminde en yüce doruğuna ulaşmıştır. 16. yüzyıl sonlarından başlayarak, imparatorluğun ekonomik gücünün azalması saray teşkilatında, sarayın her türlü sanat işlerini gören *Ehl-i Hıref* mensuplarını da etkiler. Resimli kitap üretimi de zenginliğini kaybeder. Sultan III. Murad'ın yerine oğlu III. Mehmed (1595-1603) geçtiğinde, nakkaşhanede özellikle tarihi konulu kitapları resimleyen ekip de değişmiştir. Bir önceki dönemde çalışan Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman ekibinin yerini, şimdi Şehnameci Talikizade ve Nakkaş Hasan almıştır. Saray'da Enderun'da yetişen ve vezirliğe kadar yükselen Nakkaş Hasan'ın Osmanlı minyatürüne yeniden tazelik ve güç katan resimleri, konuları tarih ve edebiyat olan yirmi kadar eserde yer alır. 1605 yılında Bursa muhafızı olan Nakkaş Hasan, Sultan I. Ahmed'in (1603-1617) Bursa'yı ziyaretinden önce Bursa Sarayı'nın hazırlanması için görevlendirilmiş ve bu saray için bir de fener yapmıştır. Nakkaş Hasan Sultan I. Ahmed'in büyük boyda tezhipli bir tuğrasını da hazırlamıştır. Sanatçının bu faaliyetlerinden, saray nakkaşlarının işlerinin salt minyatür çizmek olmadığı, bina bezemesi, tezhip gibi tüm süsleme işlerini de yaptıkları anlaşılmaktadır.

1590-1606 yılları arasında Osmanlı yönetimindeki Bağdad'da resim etkinliğinin yoğun olduğu görülür. Bu etkinliğin aynı dönemde İstanbul Sarayı'nda sürdürülenden çok farklı üslûp özelliği vardır. Resimler genelde, Bağdadlı şair Fuzuli'nin eserlerinde olduğu gibi tasavvufla ilgili kitaplarda yer alır. Resimlerde ilk göze çarpan kalabalık insan figürleridir. Bu kalabalıkta Bağdad'da yaşayan değişik ulustan kişiler ve tarikatların şeyh ve dervişleri yer almış, kentin çok uluslu karmaşası resimlere yansımıştır (TSM, H.1230; İstanbul TİEM, 1958). Bağdad'daki resim etkinliğini destekleyenin bir süre Bağdad'da valilik yapan ve sanatsever bir ailenin ferdi olan Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa'nın oğlu, mevleviliğe eğimli Hasan Paşa olduğu anlaşılmıştır.

17. yüzyıl Türk minyatürünün kısmen verimli bir dönemi Sultan I. Ahmed ve Sultan II. Osman'ın saltanat yıllarına rastlar (1618-1622). I. Ahmed döneminin resim etkinliği vassale yapmada usta Kalender Paşa'nın gayretiyle *Falname* (TSM, H.1703) ve *Murakka* (TSM, B.408) yapımcılığıyla sürerken, II. Osman dönemindeki resim etkinliği şehnameci Nadiri ile ressam Nakşi'nin uyumlu işbirliğinin bir sonucudur. II. Osman döneminin olaylarını, sultanın katıldığı Hotin seferini konu alan *Şehname-i Nadiri* (TSM, H.1124), aralarında Nakşi'nin de olduğu birkaç ressamın işbirliğiyle hazırlanmıştır. Nakşi bir portre ressamı olarak da beğenilmiş, hamisi Sultan II. Osman'ı at üzerinde betimlediği gibi (TSM, H.2169.13a), geçmiş dönemlerin Osmanlı şair ve şeyhlerinin de portrelerini hazırlamıştır (TSM, H.1263).

Batı'nın Osmanlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı 18. yüzyılda minyatür ressamlığı, hattat ve şair Sultan III. Ahmed (1703-1730) ve Veziriazam İbrahim Paşa'nın (ölm. 1730) desteğiyle, eskiyle yeniyi karıştırmak şeklinde hareketlenir. Bunda batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulamayı, özellikle doğa biçimlerinde ustaca başaran Nakkaş Levni'nin önemli payı vardır. Levni'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlaşmalara yer vermesi onun batı resmine yaklaşan adımlarıdır. Levni'nin baş yapıtı Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerini görselleştirdiği *Surname*'dir (TSM, A.3593). 1720 yılında yapılan düğün şenlikleri İstanbul Okmeydanı ve Haliç'te 15 gün ve gece sürmüştür. Halkın ve davetlilerin önünden mesleklerini icra ederek geçen esnafı, hokkabazların, çengilerin, cambazların gösterilerini, gece ışıkla yapılan eğlenceleri, verilen ziyafetleri, gelen hediyeleri Levni 137 resimle betimlemiştir. Türk sanatında portre ressamlığının hatırı sayılır bir yeri olduğu, hiçbir İslam ülkesinin sanatında Osmanlılarda olduğu kadar padişah portresinin yapılmadığı görülür. Levni de dönemine kadar olan Osmanlı sultanlarını, Nakkaş Osman'dan beri gelenek olduğu şekilde otururken betimlemiş, ancak hamisi III. Ahmed'i süslü bir tahtta otururken ve yanında şehzadesi olduğu halde göstermiştir (TSM, A.3109). Ayrıca Levni ve I. Mahmud döneminde (1730-1754) saray çevresinde tanınan bir ressam Abdullah Buhari toplumun çeşitli kesiminden kadın ve erkekleri günlük yaşamları içinde betimlemişlerdir.


Sultan II. Murat'ın tahta çıkışı.

Özenle yapılmış tezhiplerle süslü, aynı ustalıkta cilt kapaklarıyla kaplı, usta katiplerin hattıyla yazılmış Kuran, dua ve şiir kitaplarının ve onları hazırlayan sanatçıların isimlerinin günümüze ulaşması, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında elyazma eser hazırlama faaliyetinin hala saray yönetiminin koruyuculuğunda olduğunu gösteriyor.

Ancak, minyatürlü eserler 19. yüzyılın ilk yarısından sonra görülmez. 19. Yüzyılın ilk yarısında yapılanlar da Sefaretname veya Seyahatname gibi eserlerde yer alan portreler ve suluboya tekniğinde yapılmış salt kent tasvirleridir. Bundan böyle batılı anlamda tuval resmi beğenilecektir.

KISALTMALAR

Washington FGA: Freer Gallery of Art; New York MMA: Metropolitan Museum of Art; New York PL: Public Library; Dublin CBL: Chester Beatty Library; London NG: National Gallery of Art; London BM: British Museum; Paris BN: Biblotheque Nationale; Oxford AM: Ashmolean Museum; Dresden SLB: Sachsische Landesbibliothek; Venice ML:Venice Marciana Library; UUL:Uppsala University Library; BPOWM: Bombay Prince of Wales Museum; BİK: Bursa İnebey Kütüphanesi; İstanbul ÜK: Üniversite Kütüphanesi; İstanbul TİEM: Türk ve İslam Eserleri Müzesi; TSM: Topkapı Sarayı Müzesi.

KAYNAKLAR

And, M., *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period,* Ankara, 1979.

_____., *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mıtologyası*, İstanbul, 1998.

Atasoy, N. ve Çağman, F., *Turkish Miniature Painting,* İstanbul, 1974.

Atasoy, N., "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, 6 (1972), s. 2-14.

Atıl,E., Süleymanname: *The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington- New York, 1986.

Çağman, F., "Turkish Miniature Painting", *The Art and Architecture of Turkey*, ed., E. Akurgal, Fribourg, 1980, s.222-247.

_____., "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5 (1982), s. 929-951.

_____., "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hıref Teşkilatı", *Mimar Sinan Döneminde Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul, 1988, s. 73-77.

_____., "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, 1989, s. 35-46.

Çağman, F., ve Tanındı, Z., *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul, 1979.

_____., *Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Miniatures*, ed. M. J. Rogers, London, 1986.

Ettinghausen, R., *Turkish Miniatures from the 13th to the 18th Century*, Milano, 1965.

Grube, E.J., "The Date of the Venice Iskandar-Name", Islamic Art II, (1987), s. 187-202.

Renda,G., *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı:1700-1850*, Ankara, 1977.

_____., "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat* 6 (1977), s. 58-67.

Rogers, J. M., Ward, R. M., *Süleyman the Magnificent*, London, 1988.

Stchoukine, I., *La peinture turque d'apres les manuscrits illustres, I:De Sulayman Ier a Osman II, 1520-1622*, Paris, 1966.

_____., *La peinture turque d'apres les manuscrits illustres, II:De Murad IV a Mustafa III, (1623-1773)*, Paris, 1971.

Titley, N. M., *Miniatures From Turkish Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and British Museum*, London, 1981.

Tanındı, Z., Siyer-i Nebi, *İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul, 1984.

_____., *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara, 1996.

ANADOLU'DA TÜRK MİNYATÜRÜNÜN İLK ÖRNEKLERİ

DOÇ. DR. BANU MAHİR
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Anadolu'da Türk Minyatür Sanatının, Selçuklu Türklerinin yerleşiminden sonra geliştiği, önceleri Anadolu Selçuklularının ve daha sonra Osmanlıların himayesinde özgün eserler verildiği bilinmektedir. 12. ve 13. yüzyıllara ait olan ilk minyatürler, Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde hazırlanmış eserlerde yer alırlar. Bu merkezlerden biri olan Silvan'da (Meyafarkin), Artuklu Emiri Necm el-Din Alpî (1152-1176) için, Dioskorides'in *Materia Medica* adlı botanik ve zoolojiyle ilgili eserinin, *Kitab al-Haşâ'iş* adıyla hazırlanmış olan Süryanice'den Arapça'ya çeviri nüshası en erken tarihli eserdir (Meşhed İmam Rıza Müzesi). Eserin ortaçağda kopyalarının yapılmış olduğunu kanıtlayan ve Abdülcabbar bin Ali tarafından 1228 tarihinde Diyarbakır ve Musul dolaylarının hakimi Emir Ebu'l-Fezail Muhammed için resimlendirilmiş bir nüshası da mevcuttur (Topkapı Sarayı Müzesi, A.2127).

Artukluların himayesinde hazırlanarak, resimlendirilen bir diğer eser *Kitab fi Ma'rifet el-Hıyal el-Hendesiya*'dır. Artuklu emiri Nasreddin Mahmud'un (1220-1222) isteği üzerine, Saray mühendisi Abûl-izz Abûbekr İsmail bin ar-Razzâz al-Cezerî tarafından yazılıp resimlendirilmiştir. Teknik buluşları ele alan eserin bölümlerinde, su saatleri, çeşitli içki kapları, kan ölçekleri, fıskiyeler, müzik aletleri tulumbalar, şifreli kilitler ve oymacılık konuları ele alınmıştır. Resimleri bizzat Cezerî'ye ait olan orijinal nüshası Mart 1206 tarihlidir (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3472). Eserin Saray kütüphanesinde resimlenmiş bir ikinci nüshası daha vardır (H.414). Bu resimlerde, insan ve hayvan biçiminde aletler, su saatleri görülür. Figürlerin yuvarlak yüzleri, uzun saçları ve kıyafetleri, çağdaşı Anadolu dışındaki Selçuklu resim üslubuyla benzerlik gösterir.

Paris Bibliothéque Nationale'de korunan Hariri'nin *Makamat* adlı eserinin resimli bir nüshası da (A.3929) Artuklu Sarayı için hazırlanmış eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu dönemin diğer bir yapıtı, Sufi'nin *Suvar al-kavakîb as-sâbita* adlı 965 yılında yazdığı yıldız bilimi ve burçlarla ilgili eserinin 1135'de Mardin Artukluları döneminde Mardin'de hazırlanan kopyasıdır (Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 3422). Eser, Selçuklu tasvir sanatı geleneklerine uygun yüzeysel çizgi üslubuyla renklendirilmemiş resimler içerir.

Anadolu Selçuklu resim sanatının en önemli örnekleri, Konya'da 13. yüzyıl başlarında hazırlandığı anlaşılan *Varka ve Gülşah* adlı eserde yer alır (Topkapı Sarayı Müzesi, H.841). İslam dünyasında çok sevilen mesnevi tarzında bir aşk romanı olan bu eser, Ayyukî adlı yazar tarafından Gazneli Sultan Mahmud adına farsça ve manzum olarak yazılmıştır. Olay Hz. Muhammed döneminde Arap kabileleri ara-

sında geçer. Kardeş çocukları olan Varka ve Gülşah eserin baş kahramanlarıdır. Bu eserin Hoylu Abdülmümîn bin Muhammed tarafından resimlenmiş tek nüshası, 13. yüzyıl başlarında Konya'da hazırlanmıştır. Eserin metninin içerisine yatay frizler halinde yapılmış olan minyatürleri, romanın tüm ayrıntılarını tasvir eder. Kökleri Uygur-Orta Asya resmine kadar uzanan bu resimler, minaî tekniğinde keramik ve çinilerde izlenen Selçukluların geleneksel resim üslubunun en seçkin ve karakteristik örnekleridir.

Anadolu Selçukluları'ndan günümüze ulaşan son minyatürlü yazma Nasr da-Dîn Sivasi'nin tezkiresidir (Paris, Bibliothéque Nationale). Eserin ilk bölümü astroloji ve sihirle ilgilidir. *Daka'îk al-Hakâ'ik* adlı ikinci bölüm 1271'de Aksaray'da yazılmıştır. Üçüncü bölüm *Mu'nis el-Havâid* adını taşır, 1272'de Kayseri'de yazılmış ve Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir. Bizans-Hıristiyan sanatının etkisini taşıyan minyatürlere sahiptir.

Bu örneklerin dışında, kaynaklar 13. yüzyılda Konya'da Mevlana ve müritlerinin sanatla ilgili kişiler olduklarını bildirirler. Ahmed Eflâki Dede, *Ariflerin Menkıbeleri* adlı eserinde, Mevlana'nın müritlerinden Kaluyan ve Aynüddevle'nin usta tasvir sanatçıları olduklarını anlatır. Aynüddevle'nin Sultan kızı Gürcü Hatun'un isteği üzerine Mevlana'nın ayakta durur şekilde, yirmi kadar pozunu kağıt üzerine çizdiğinden söz eder. Bu bilgiler ışığında, Anadolu minyatür sanatının ilk örneklerinin, 12. ve 13. yüzyıllarda daha çok bilim konulu eserlerin içerisinde, Diyarbakır yöresinde Artukluların ve Konya'da Selçukluların himayesinde ortaya çıktığını belirtmek mümkündür.

OSMANLI TÜRK MİNYATÜRÜNÜN ERKEN DÖNEMİ

Osmanlıların İstanbul'un fethinden önce İznik ve Bursa kentlerinde bir kültür ortamı yarattığı bilinmektedir. 14. yüzyıl sonu -15. yüzyıl başlarında Osmanlılar Anadolu'da hakimiyeti ele geçirerek, güçlü bir devlet kurmuşlardır. 15. yüzyılın ilk yarısında Çelebi Sultan Mehmed (1413-1421), Sultan II. Murad (1421-1444/1446-1451) ve devlet adamı Umur Bey'in hamiliğinde tezhipli el yazmaların hazırlandığı belirlenmiş bulunmaktadır.Günümüze ulaşan en erken tarihli minyatürlü yazma örnekleri, devletin başkentinin, Bursa'dan Edirne'ye taşınmasından sonraya aittir. Bunlar arasında *Dilsuznâme* (Oxford Bodlein Kütüphanesi, Quseley 133), *Külliyat-ı Katibi* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R.989), *İskendernâme* (Venedik Marciana Kütüphanesi, Cod.Or.XC) dönemin minyatür sanatını temsil eden eserler olarak tanınmıştır. Ayrıca, 1466 yılında Amasya'da hazırlanan tıp bilimiyle, özellikle cerrahlıkla ilgili *Cerrâhiyetü'l-hâniyye* adlı eserin iki nüshası da (Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri 79 ve Paris Bibliothéque Nationale Turc 693) dönemin önemli resimli yazmaları arasında yer alırlar. Bunlar arasında, edebi konulu olanların resimlenmesinde, 1440 sonrasında Timurî Şiraz kentinden Edirne'ye geldiği sanılan bir grup sanatçının Türk asıllı nakkaşlarla birlikte etkin oldukları anlaşılmış bulunmaktadır. Edirne'de 1460-80 yılları arasında hazırlandığı sanılan *İskendername* adlı eser, Germiyanlı Şah, Emir Süleyman ve Sultan I. Mehmed tarafından himaye edilmiş olan Ahmedî (ö.1416) tarafından yazılmıştır. Makedonyalı İskender ile ilgili öykülerin yer aldığı kitaptaki bölümlerden biri de, Osmanlı tarihiyle ilgilidir. Bu özelliğiyle, Türk tasvir sanatında ayrı bir yere sahip olan eser, Osmanlı padişahlarının resimli ilk tarihi olarak da değerlendirilmiştir.

Külliyat-i Katibi'den minyatür örnekleri.

İstanbul'u fethinden (1453) sonra, Fatih Sultan Mehmed'in portre ve madalyonlarını yaptırtmak için, İtalya'dan sanatçılar davet ettiği bilinmektedir. İstanbul'a gelen bu sanatçılardan Constanzo da Ferrara,

Sultan'ın bronz madalyonlarını, Venedikli ressam Gentile Bellini ise, yağlı boya portreleriyle (Londra National Gallery, Nr.3099, Basel özel koleksiyon), bir bronz madalyonunu (özel koleksiyon) hazırlamıştır. Batılı sanatçıların İstanbul'daki bu etkinlikleri, dönemin yerli sanatçılarının yapıtlarının da etkilenmesine yol açmıştır. Dönemin portre sanatçısı Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğunu, Mustafa Âli'nin 1580'li yıllarda yazdığı *Menakıb-ı Hünerveran* adlı eserinden öğrenmekteyiz. Fatih'in araştırmacılar tarafından, nakkaş Sinan Bey'e veya Sinan Bey'in yetiştirdiği Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilen, elinde gül tutarak bağdaş kurmuş konumda oturan pozda, dörtte üç profilden resmedilmiş portresi (Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153, y.10a) bu etkiyi yansıtan bir minyatürdür. Aynı sultanın profilden yapılmış bir başka portresi ise (Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153, y.145a), Constanzo da Ferrara'nın veya onun etkisinde kalmış yerli bir sanatçının fırçasına atfedilmektedir.

Levni'nin bir minyatürü.

Sultan II. Bayezid döneminde (1481-1512) ise, İstanbul nakkaşhanesi yeniden geleneksel İslam minyatür resminin beğenisini benimseyen eserler vermeye başlamıştır. Dönemin resimlenen yapıtlarında genellikle 15. yüzyıl Türkmen minyatür okullarının yanı sıra, Batı-Hıristiyan sanatının da etkileri görülür. Her iki etkinin kaynaştığı minyatürler, Hatifî'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı mesnevisinin 1498-99 tarihli nüshasında (New York Metropolitan Museum No.69.27) ve *Emir Hüsrev Dehlevi Hamse*'sinin 1498 tarihli nüshasında (Topkapı Sarayı Müzesi, H.799) yer alırlar. *Hüsrev ü Şirin*'in aynı dönemde resimlenmiş başka nüshaları da vardır (Upsala Universitty Library, Nr.Vet.86; Topkapı Sarayı Müzesi, H.686). 1495 tarihli *Kelile ve Dimne* nüshaları (Bombay Prince Wales Museum; Bursa İnebey Kütüphanesi, Hüseyin Çelebi 763) ile Attâr'ın *Mantık at-Tayr* nüshası (New York, eski E. Binney 3rd Koleksiyonu) dönemin edebi konulu diğer minyatürlü eserleridir.

Sultan II. Bayezid döneminin ilginç minyatürlerinin yer aldığı bir başka yapıt, Bursalı Uzun Firdevsî'nin yazdığı hükümdar ve peygamber Süleyman'ın olağanüstü olaylarla dolu yaşamını anlatan ve ansiklopedik bilgiler içeren *Süleymannâme*'dir (Dublin Chester Beatty Kütüphanesi, no.406). Alt alta dizilmiş yatay şeritler içerisine yerleştirilmiş figürlerin oluşturduğu kompozisyonlarıyla eser ilginç resimli yazmalardan biridir.

Bu dönemde Osmanlı tarih yazıcılığı da gelişmeye başlamış ve II. Bayezid döneminin 1484-85 yılları olaylarını konu alan, resimli manzum bir tarih kitabı hazırlanmıştır. *Şahname-i Melik Ümmî* adlı bu eserin (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1123) metnini Melik-i Ümmî yazmış, Abdullah nakkaş kopya ederek, muhtemelen resimlemiştir. Bu eserin tasvirlerinde de, yine erken dönemin üslubuna özgü, mimari çizimlerde üçüncü boyuta ve gölgeli boyamayla hacim verme eğilimi ve perspektif endişesi izlenir, bazı figür tiplerinde ve doğa öğelerinde ise, Akkoyunlu Türkmen minyatür üslubunun etkileri sezilir.

OSMANLI MİNYATÜR SANATININ YÜKSELİŞ DÖNEMİ

Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemleri, Osmanlı Türk minyatür sanatının yükselişe geçtiği bir dönem olarak önem kazanır. Bu dönemde, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'e ve Mısır'a yapmış olduğu seferler sonucunda

İstanbul'a getirilen, farklı sanat geleneklerini temsil eden nakkaşlar birlikte eserler üretmeye başlamışlardır. Özellikle Tebriz'deki Safevi Sarayı nakkaşhanesi, İslam kitap sanatının en usta nakkaşları ve yarattıkları eserleri barındırmaktaydı. Tebriz'in alınışıyla, hem görkemli eserler, hem de bunları hazırlayan sanatçılar Osmanlı ülkesine getirilmiştir. Resimlendirilen eserlere de, çoğunlukla İran minyatür okullarının etkileri yansımıştır. Timurî Sultanı Hüseyin Baykara dönemi (1468-1507) Herat ve Akkoyunlu Türkmenleri Şiraz okullarının, az miktarda Memluk resminin ve geniş ölçüde Safevî Tebriz okulunun etkileri, minyatürlerin ayrıntılarında, kuruluşunda veya figür tasvirlerinde izlenebilmektedir. Bu ortamda resimlendiği bilinen bir el yazma, Attar'ın *Mantık el-tayr* adlı eserinin 1515 tarihli nüshasıdır (Topkapı Sarayı Müzesi, E.H.1512). Eserin tasvirlerinde, Hüseyin Baykara dönemi Herat nakkaşhanesinin dekoratif üslubunun etkilerinin yanı sıra, Osmanlı kitap ressamlığının kendi kuralları da belirgindir. Osmanlı minyatürü, Tebriz üzerinden aldığı etkileri, 16. yüzyılın ortalarına kadar sürdürmüştür. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde hazırlanan edebi eserlerde bu dekoratif üslup yaygındır. Bu eserler arasında, Doğu Türkçesi'nin ünlü şairi *Ali Şîr Nevaî Divanı*'nın nüshaları (Topkapı Sarayı Müzesi, R.806 ve R.804), *Nevaî Hamse*'sinin 1530-31 tarihli nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, H.802), *Şahî*'nin *Divanı*'nın 1528 tarihli nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, B.140), Camî'nin *Tuhfat al-Abrâr* nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, R.914), Arifî'nin *Gûy-u Çevgan*'ının 1539-40 tarihli nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, H.845), *Divan-ı Selimî*'nin tarihsiz nüshası (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1330), Camî'nin mesnevilerinin tarihsiz bir kopyası (Dublin Chester Beatty Kütüphanesi, 166) önem taşırlar. Bu dönemin tarihi konulu eseri olan *Selimnâme* (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1597-98) ise, Yavuz Sultan Selim dönemi tarihini konu alır ve tasvirleri de, yine dekoratif, nakışçı üslubu yansıtırlar.

"Şahname-i Selim Han'ın hazırlanmasında emeği geçenler ve Nakkaş Osman" (1581).

Osmanlı tarihini konu alan eserlerini resimlerken, figürsüz manzaralar veya kuşbakışı topoğrafik tasvirler olarak tanımlanabilecek yepyeni bir üslubu yaratan sanatçı, *Matrakçı Nasuh* adıyla ünlenmiş olan nakkaştır. Silahşör olan ve matrak sporundaki ustalığıyla tanınan Matrakçı Nasuh, Sultan II. Bayezid döneminde Enderun'a girmiş ve matematiğe ilişkin ilk kitabını I. Selim için yazmıştır. Ressamlığının yanı sıra, hattat, matematikçi ve tarih yazarı olarak da tanınmıştır. Kaleme aldığı ve tasvirlerini yaptığı eserlerden biri, Sultan II. Bayezid dönemindeki olayları konu alan *Tarih-i Sultan Bayezid* adını taşır (Topkapı Sarayı Müzesi, R.1272). Eserdeki II. Bayezid döneminde fethedilen on kalenin (Kili, Akkerman, Mudon, Koron, Navarin ve İnebahtı) tasvirleri, sanatçının üslubunu yansıtan ilk resimleridir. Sultan I. Selim'in cülusundan ölümüne kadar geçen olayların anlatıldığı bir diğer eserindeki (Dresden Sächsische Landesbibliothek), Yavuz'un Tebriz Seferinde konakladığı Bayburt, Amasya, Havale, Sivas, Kemah ve Tebriz gibi kentlerin tasvirleri de aynı üsluptadır.

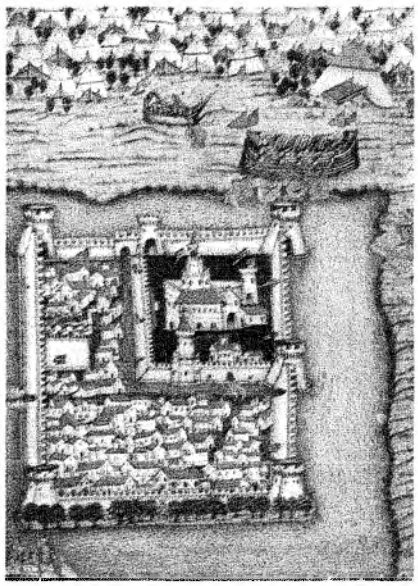
Nasuh'un tasvirlerini yapmış olduğu en önemli eseri *Mecmua-i Menazil*'dir (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.5964). Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534-35 yıllarında İran üzerinden Irak'a yaptığı seferi konu alan eserde, sefer sırasında konaklanan menzil ve kentlerin resimleri vardır. Sanatçının bu tasvirlerinde, gördüğü kentlerin önemli özelliklerini, topoğrafik durumunu, anıtlarını ayrıntılarıyla resmetmeye çalıştığı dikkati çeker.

Sanatçının Kanuni'nin cülusundan 1552 yılına kadar olan olayları anlattığı *Süleymannâme* veya *Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estonibelgrad* adlı eserinin (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1608) ilk bölümünde, 1543 yılında Barbaros Hayreddin Paşa'nın Akdeniz Seferi'nde uğ-

radığı limanların ve liman kentlerin yarı topoğrafik resimleri, ikinci bölümünde ise, Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan Seferinde konakladığı menzillerin tasvirleri vardır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde ortaya çıkan yeni bir tasvir türü de, kutsal kent ve yörelerin resimlenişidir. Bu tasvirler, hac töre ve yöntemlerini, Mekke ve Medine şehirlerini anlatan eserlerde ve hac vekâletnamesi olarak düzenlenmiş rulolarda yer alırlar. Figürsüz, plan veya kroki karakterindeki bu tasvirlerde (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3547, R.917, H.1812) mimarlık örneklerinin de belgelendiği de belirlenmiştir.

Bu dönemin minyatür sanatı daha çok tarihi konulu eserlerde geliştirilmiştir. Bu gelişmede, *şahnamecilik* müessesinin resmi karakter kazanmasının büyük payı vardır. Şahnamecilik, Osmanlı padişahlarının tarihte görüldükleri devirden itibaren manzum tarihlerinin yazılması işidir. Kanuni Sultan Süleyman, 1547 yılında Safevi Şehzadesi Elkas Mirza Osmanlı Sarayı'na sığındığında, yanında bulunan şair ve nişancı Fethullah Arifî Çelebi'yi, şahname yazımcılığı ile görevlendirerek, emrine en yetenekli nakkaş ve hattatları vermiştir. Görevi üstlenen Arifî, beş ciltlik bir eser yazmıştır. Birinci cildi, Adem'den Nuh Peygamber'e kadar peygamberler tarihi olan *Enbiyanâme*'dir (İtalya -Cenova, özel koleksiyon). İkinci ve üçüncü ciltlerin nerede oldukları bilinmemektedir. Dördüncü cilt, *Osmannâme* adını taşır ve Osman Gazi'den Yıldırım Bayezid dönemine kadar olan olayları ele alır (New York, özel koleksiyon). Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarının 1558 yılına kadar olan olaylarını anlatan beşinci cildin (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1517) beş ayrı nakkaş tarafından resimlendirildiği belirlenmiştir. Doğu'ya yapılan seferleri Tebriz kökenli nakkaşların, Avrupa'ya yönelik seferlerle ilgili minyatürleri de, o yörelerden gelme nakkaşların yapmış olduğu kabul gören bir görüştür. Ayrıca, bu eserdeki bazı tasvirlerin üslubuna bakılarak, daha sonraları klasik Osmanlı minyatür sanatını yönlendirecek olan nakkaş Osman'ın da çalışmış olabileceği sonucuna varılmıştır.


Zigetvar Kalesi (Matrakçı Nasuh).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde portrecilikte yapıtları olan bir diğer nakkaş, *Nigarî* mahlasıyla şiirler yazan, denizci Haydar Reis'tir. Haydar Reis, Barbaros Hayreddin Paşa (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1234, y.9) ve Kanuni'nin birer portreleriyle (Topkapı Sarayı Müzesi. H.2134, y.8), II. Selim'in (Topkapı Sarayı Müzesi H.2134, y.3; İsviçre Sadreddin Ağa Han Koleksiyonu) iki portresini yapmıştır. Ayrıca, dönemin ünlü Avrupa kralларından I. François (Boston Sackler Müzesi, 85.214a,b) ile V. Charles'ın (Los Angeles İli Müzesi) portrelerini de resmetmiştir.

Kanuni dönemi saray nakkaşhanesinin en gözde sanatçısı, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i işgalinden sonra, önce Amasya'ya gönderilen, 1520 yılında Kanuni tahta geçtiğinde İstanbul'a alınan Şah Kulu adlı ressamdır. Şah Kulu, minyatür geleneğinin dışında, tek yaprak sayfalar üzerine, bazen altınla veya sulandırılmış renkli mürekkeplerle hafifçe renklendirilen mürekkep resimleri yapma geleneğini başlatan sanatçı olmuştur.

Günümüze ulaşan, sanatçının atıf imzasını taşıyan veya fırçasına yakıştırılan bu tür resimlerinde, Şah Kulu'nun efsanevi hayvan mücadelelerini, perileri, birbirlerini delerek kıvrılan hançerî yaprakları ve bir tür Uzak Doğu kökenli stilize çiçek motifi olan hatayîlerle oluşturulmuş kompozisyonları işlediği görülür. Onun resmettiği bu kompozisyonlar, eğittiği veya onu izleyen başka sanatçılarca da farklı biçimlerde yorumlanarak, saray nakkaşhanesinde minyatür yapımının yanı sıra uygulanan ayrı bir çalışma kolunu yaratmıştır. 18. yüzyıla ait Osmanlı kaynakları, bu kolu *saz kolu* veya *saz yazma* (=saz resmetme) olarak tanım-

lamışlardır. Kanuni döneminde, söz konusu *saz üslubundaki* resimlerin, güzel yazı örneklerinin ve tek sayfa minyatür çalışmalarının birarada muhafaza edilmesi amacına yönelik olarak, özenle hazırlanan ve zengin tezhiplerle süslenen albümlerin=*murakkaların* yapımının da hız kazandığı görülür. Murakka yapma geleneği, sonraki sultanlar döneminde de sürmüş, III. Murad (1574-1595), III. Mehmed (1595-1603), I. Ahmed (1603-1617) ve sonraki sultanlar için kimi zaman çok zengin sanat yapıtı içeren, kimi zaman da sadece hat çalışmalarıyla sınırlı kalan murakkalar hazırlanmıştır. Bu gelenek, büyük boyutta hat levhalarının revaç kazandığı 19. yüzyıl içlerine değin sürmüştür.

Şah Kulu'na ait, sanatçının mührünü taşıyan, olasılıkla Tebriz'de Safevi Sarayı'nda, 16. yüzyıl başarında yapmış olduğu bir ejder resmi *Behram Mirza Albümü* adıyla tanınmış bir Safevî albümünde (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2154, y. 2a) bulunur. Bu resim, onun Osmanlı nakkaşhanesinde yapmış olduğu çeşitli kalıplardaki ejder resimlerinin ilkidir. Sanatçının atıf imzasını taşıyan bir başka ejder resmi (New York Metropolitan Museum, Acc. No. 57. 51. 26) sanatçıya yapılmış bir atıf imzası taşır. Yapraklar arasında ejder ve zümrüdüanka kuşu resmi (Cleveland Museum of Art) ile bir ejder başı resmi (Viyana Ulusal Kütüphanesi, Cod. Mixt.313, y.11b) ve yaprak demetleri arasında yürüyen bir diğer ejder resmi (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1426, y.48a) imzasız olmalarına rağmen, fırça üslubuyla Şah Kulu'na maledilen eserlerdir. Ayrıca, bazı hatayî, hançerî yaprak dallarında sülün kuşlarını tasvir eden mürekkep resimleriyle (Viyana Ulusal Kütüphanesi, Cod. Mixt.313, y.12a, 46a ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1426, y.47b), biri atıf imzalı, diğeri imzasız, çok ince bir fırça işçiliği yansıtan iki peri resmi (Washington Freer Gallery of Art, 37.7 ve 33.6) de mevcuttur. Şah Kulu'nun yapmış olduğu mürekkep resimlerindeki motiflerden gelişen ve yine *saz üslubu* olarak tanımlanan bezeme tarzı, 17. yüzyıl ortalarına değin, Osmanlı sanatının kitap sanatları dışındaki tüm dallarında, çini, kalem işi, dokuma, kuyumculuk, ahşap işçiliği v.b. bezemeciliğinde de etkin olmuştur. 18. yüzyılda ise, müzehhib Ali Üsküdari'nin hazırladığı lâke yazı altlıkları, kubur ve cilt kaplarının bezemelerinde yeniden yorumlanmıştır.

Kıyafet-el-İnsaniye fi Şemail el Osmaniye adlı eserden Osman Gazi.

OSMANLI MİNYATÜRÜNÜN KLASİK DÖNEMİ

16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı minyatür sanatının klasik döneminin başlamış olduğu yaygın bir görüştür. Bu dönemin sanat hamileri Sultan II. Selim (1566-1574) ve III. Murad'dır (1574-1595). Klasik Osmanlı minyatür üslubunun yaratıcısı nakkaş Osman, bu yıllarda verimli olmuştur. Nakkaş Osman'ın kişisel üslubunun belirdiği ilk eser, 1569 yılında tamamlanmış olan, Kanuni Sultan Süleyman'ın son Macaristan Seferi'ni ve Sigetvar'daki ölümünü anlatan *Nüzhet el- esrar el-ahbar der sefer-i Sigetvar*'dır (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1339). Devrin ünlü vak'anüvislerinden Ahmed Feridun Paşa tarafından yazılan 1568-69 tarihli eserde, ordunun Macaristan'a doğru ilerleyişi, Kanuni Sultan Süleyman'ın elçi kabulü, Sigetvar kalesinin kuşatılması, Kanuni'nin ölümü, yeni Sultan II. Selim'in tahta çıkışı gibi konuları işleyen minyatürler vardır. Bu minyatürlerde izlenen gerçekçi anlatım, dümdüz bir fondan oluşan doğa tasvirleri ve tarihi kişiliklerin portre özelliğiyle resmedilişi, nakkaş Osman'ın yarattığı klasik Osmanlı minyatür üslubunun özellikleridir.

Bosna-Hersek sancağındaki Foça kentinde doğmuş olan nakkaş Osman'ın, nakkaş olarak adının resimlediği eserde yazıldığı ilk el yazma 1579 tarihli *Kıyafet el-İnsaniye fi Şemail el-Osmaniye*'dir. İlk oniki Osmanlı Sultanının dış görünümleri ve kıyafetlerinin

anlatıldığı, Sultan Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan padişahların minyatür geleneğinde portrelerinin yer aldığı bu eserin resimlendirilmesinde görev alan nakkaş Osman, fizyonomilerini bilmediği önceki sultanların portrelerini, Avrupa'da varolan Batılı ressamların eserlerinden yararlanarak yapmıştır. Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa aracılığıyla Venedik'ten getirtilen Veronese atelyesi mensubu ressamlarınca resmedilmiş padişah portrelerinin, sanatçının bu projesinde kullanılmış olduğu belgelenmiştir. Bu eserin nakkaş Osman dönemine ait iki orijinal nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1563 ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.6087) bulunmaktadır.

Nakkaş Osman'ın 1579'da tamamlanan *Zafername* adlı eserde (Dublin Chester Beatty Kütüphanesi) de yedi minyatürü resmettiği belirlenmiştir. 1579-1597 yılları arasında Şahnameci Seyyid Lokman'ın yazdığı Osmanlı padişahlarının şahnameleri, sanatçının başında olduğu nakkaşlar ekibi tarafından resimlenerek, klasik Osmanlı minyatürünün en seçkin örnekleri yaratılmıştır. Bunlar arasında *Şehname-i Selim Han* (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3595), *Şe hname-i Murad III* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1404 ve Topkapı Sarayı Müzesi, B.200), *Hünername* I ve II (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1523 ve H.1524). Bu dönemde, peygamberler tarihini de içeren bir İslam tarihi olan *Zübdet ü't-Tevarih* adlı eserin bir nüshası da (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, no.1973) yine nakkaş Osman'ın ekibi tarafından resimlenmiştir.

Firdevsi Şahnamesinden bir minyatür.

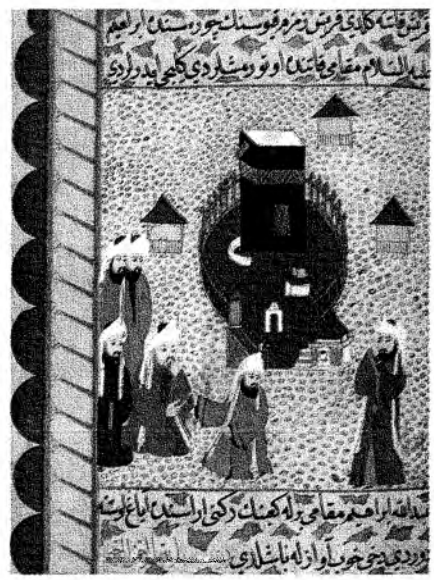
Klasik Osmanlı minyatürünün özgün tasarımlı örneklerine sahip bir diğer eseri, Sultan III. Murad'ın oğlu Mehmed'in 1582 yılında yapılan sünnet düğünü şenliklerinin anlatıldığı *Surname*'dir (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1344). Eserin, karşılıklı ikişer sayfa üzerine yapılmış minyatürlerinde, sünnet düğünü şenliklerine katılan esnaf loncalarının, At Meydanı'nda yaptıkları geçitler tasvir edilmiştir. Sultan III. Murad ve şehzadesi, bu geçitleri İbrahim Paşa Sarayı'ndan izlerler. Bu tasvirler, nakkaş Osman'ın yönetimindeki bir ekip tarafından hazırlanmıştır. Sultan III. Murad döneminde, doğuya yapılan seferleri kumanda eden Lala Mustafa Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşa, Ferhad Paşa gibi serdarları yücelten *Gazavatnâmeler* de yazılıp, resimlenmiştir. *Nusretnâme* (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1365), *Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence* (Topkapı Sarayı Müzesi, R.1296), *Şecaatnâme* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.6043) ve *Tarih-i Feth-i Yemen* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.6045) bu tarz minyatürlü yazmalardır. Söz konusu eserlerde, savaş sahnelerinin yanı sıra, ordugahlardaki günlük yaşamı ve ziyafet meclislerini tasvir eden minyatürler bulunmaktadır.

Bu dönemde, hazırlanan bir başka minyatürlü eser, Hz. Muhammed'in yaşam öyküsünü işleyen, Erzurumlu Darir tarafından derlenerek, 1388 yılında Türkçe yazılan *Siyer-i Nebî*'dir. Eserin yazılıp, resimlendirilmesi, Sultan III. Murad'ın saltanat yıllarının sonuna doğru başlamışsa da, tamamlanabilmesi ancak Sultan III. Mehmed döneminde gerçekleşebilmiştir. Altı cilt olarak hazırlanan bu eserin beş cildinin günümüze ulaştığı bilinmektedir. Birinci cilt (TSM, H.1221), ikinci cilt (TSM, H.1222) , altıncı cilt (TSM, H.1223); üçüncü cilt (New York Public Library, Spencer Collection.157); dördüncü cilt (Dublin Chester Beatty Library, T.419). Eserin minyatürlerinin farklı üslup özellikleri yansıtması, tasvirlerin beş veya altı nakkaş tarafından yapıldığını göstermiştir. Bu nakkaşlar arasında nakkaş Osman'ın yanında, nakkaş Hasan'ın da etkin olduğu anlaşılmıştır.

1580'li yıllarda gerek minyatürlü yazmaların resimlenmesinde, gerekse bazıları *saz üslubunda* olan

serbest fırça resimleri yapımında etkin olmuş bir sanatçı da Velican'dır. Genç yaşında Tebriz'den gelen Velican'ın Safevi Sarayı'nda portre ustası Gürcü Siyavuş'un öğrencisi olduğu, İstanbul Sarayı için çalışmaya başladıktan sonra, *Hünernâme*'nin ikinci cildi (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.1524), *Zübdet el-Tevarih* (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, T.1973) ve *Şecaatnâme* gibi eserlerin resimlenmesinde emeği geçen sanatçılar arasında yer aldığı belirlenmiş bulunmaktadır.

Osmanlı minyatür sanatının eyalet üslubu olarak tanımlanmış bir grup eserinin, 1534-1623 yılları arasında Osmanlı egemenliğinde kalmış olan Bağdat kentinde hazırlandığı görülür. Özellikle Sokullu Mehmed Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'nın valiliği döneminde yoğun bir resim faaliyeti yaşayan Bağdat'da, genellikle tasavvuf, peygamberler ve halifeler tarihi gibi, dini konulu eserler hazırlanmıştır. Bunlar arasında yer alan Bağdat'lı şair Fuzulî'nin *Hadikat el-Suedâ*'sı (İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4321), *Camî el-siyer* (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1230) gibi eserlerin Mevlevî dergahlarında yetişmiş sanatçılarca resimlendiği kabul edilir. Kendine özgü zengin ve etkileyici renkleri, dinamik kompozisyonları ve iri başlı figürleriyle, söz konusu eserlerdeki tasvirler, Osmanlı minyatür sanatının ilgi çekici bir grubunu oluştururlar.



Siyer-i Nebî'den bir minyatür.

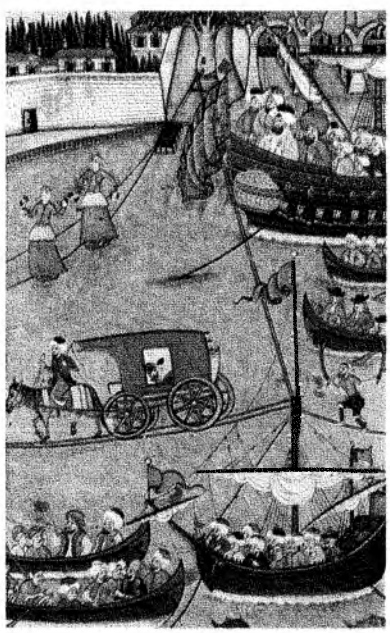
16. YÜZYIL SONU-17. YÜZYIL BAŞLARINDA OSMANLI MİNYATÜR SANATI

Sultan III. Mehmed döneminde resimli yazmaların hazırlanışını yönlendiren sanatçı, nakkaş Hasan'dır. Enderun'da yetişmiş, anahtar oğlanlığı, dülbend gulâmlığı, kapıcıbaşılık, yeniçeri ağalığı yapmış, Rumeli Beylerbeyi, sadaret kaymakamlığı ve kubbealtı vezirliği görevlerinde de bulunmuştur. Dönemin şahnamecisi Talikizâde Subhi Çelebi ile birlikte çalışmış, Sultan III. Mehmed'in Eğri Seferi'ni konu alan Türkçe bir Şahname'yi (*Eğri Fetihnamesi*) resimlemiştir. Sanatçının Şahnameci Talikizâde ile işbirliği içerisinde resimlediği diğer eserler *Şehname-i Âli Osman* (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3592), III. Murad'ın saltanatının 1593-95 yılları arasındaki olaylarını konu alan *Talikizâde Şehnamesi*'dir (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, No.1965). Nakkaş Hasan'ın kişisel üslubunun yansıdığı eserlerde, kalın siyah kaşlı, yuvarlak yüzlü figürlere ve dairesel kompozisyonlara sahip minyatürler görülür. Bu dönem minyatür sanatında, nakkaş Hasan'ın kişisel üslubunun yansıdığı birçok tarihi ve edebi konulu eser bulunmaktadır. Bunlar arasında *Fuzulî Divanı* (Topkapı Sarayı Müzesi, Y.897), iki *Acaib ü'l Mahlukat* nüshası (Londra özel koleksiyon ve Topkapı Sarayı Müzesi, A.3632), bir *Mecmua* (Topkapı Sarayı Müzesi. H.1711), *Kıssa-ı Şahr-ı Satran* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303), *Siyer-i Nebî*'nin bazı ciltleri (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1221, H.1223), *Şehname-i Âli Osman* (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3592), *Tercüme-i Miftah Cifr al-cami* (Topkapı Sarayı Müzesi. B.373), *Şakayık-ı Numaniye* (Paris Bibliotheque Nationale, Turc.1055), *Gazavat-ı Osman Paşa* (Topkapı Sarayı Müzesi, R.1300), *Firdevsî Şehnamesi* (British Museum, Or.7204), *Bakî Divanı* (British Museum, Or.7084), *Destan-ı Ferruhu Huma* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.1975) adlı eserleri belirtmek mümkündür.

Sultan I. Ahmed dönemini (1603-1617) konu alan bir *Şehname* olmamasına karşın, Osmanlı tarihiyle ilgili birkaç minyatürlü yazmanın varolduğu görülür. 1604 yılında tamamlanan *Vakayi nâme-î Âlî Paşa* (Süleymaniye Kütüphanesi, Halif Efendi 612), Hoca Sa'deddîn'in *Tac ü't-Tevarih* adlı eserinin nüshalarıdır (Paris Jacquement André No.D.262; İstanbul Üniver-

sitesi Kütüphanesi, T.5970). Ancak bu dönemde, *murakka*=albüm yapımcılığı faaliyetinin, dönemin vezirlerinden, aynı zamanda çok yetkin bir vassale ustası olan Kalender Paşa tarafından sürdürdüğü ve genç Sultan için birkaç albüm hazırlandığı görülür (Topkapı Sarayı Müzesi, B.408, H.2171 ve Dublin Chester Beatty Kütüphanesindeki bir albüm). Bu albümlerden biri (Topkapı Sarayı Müzesi, H.2171), sadece güzel yazı eserlerini, diğer ikisi, hat örneklerinin yanı sıra, minyatür geleneğinde resimler de içerir. Ayrıca, Kalender Paşa Sultan I. Ahmed için oldukça büyük boyutta (47.5 x 34.5 cm.) bir *Falnâme* de (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1703) düzenlemiştir. *Falnâme*'deki minyatürler, Kur'an'da adı geçen peygamberlerle ilgili bir olayı veya kahramanlığı tasvir ederler, bunların karşı sayfasındaki metinler de, minyatürü açan kişinin falını belirtirler.

17. yüzyıl başında hüküm sürmüş olan Sultan II. Osman'ın kısa saltanat dönemi (1618-1622) Osmanlı minyatür sanatı açısından oldukça verimli olmuştur. Bu yıllarda şehnameci görevini üstlenmiş olan *Nadirî* mahlaslı Mehmed bin Abdülgani bin Emirşah (ö.1626) II. Osman'ın Hotin Seferi'ni konu alan *Şehname-i Nadirî*'yi hazırlamıştır. Eser aralarında dönemin ünlü nakkaşı Ahmed *Nakşî*'nin de yer aldığı, bir grup saray nakkaşı tarafından resimlendirilmiştir. Ahmed *Nakşî*, İstanbul Ahırkapı semtinde yetişmiş, şairliği olan nakkaşlardan biridir, Süleymaniye Camii'nin muvakkitliğini de yapmıştır. *Nakşî* tarafından resimlendirildiği bilinen bir diğer eser, Türk âlim ve şeyhlerinin yaşam öykülerini konu alan *Tercüme-i Şakâ'ik-i nu'mâniye*'dir (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1263). Ayrıca, Nadirî'nin şiirlerini içeren bir *Mecmua* 'daki (Topkapı Sarayı Müzesi, H.889) minyatürlerle, Firdevsi Şahnamesi'nin Türkçe çevirisine ait üç nüshada (Uppsala Universite Kütüphanesi, Celcing I; Paris Bibliotheque Nationale, Suppl. Turc. 326; New York Public Library, Spencer Collection, Turkish Ms.1) yer alan bazı tasvirler *Nakşî*'ye aittir. Sanatçının, bazıları albümler içerisinde bulunan, bazıları da tek yapraklar halinde olan III. Murad, III. Mehmed ve II. Osman'ı betimleyen minyatür geleneğinde portreler hazırladığı da belirlenmiştir. Nakşî'nin tüm yapıtlarında doğaya sadık kalan bir gerçekçiliği benimsemesi, figürlerini dörtte üç profilden, arkadan veya profilden, portre karakteri vererek resmetmesi, kurduğu kompozisyonlarda derinlik izlenimi verme çabalarına girişmesi, bu dönemde Osmanlı minyatür sanatına farklı bir çehre kazandırmıştır.


Levnî'den bir minyatür.

17. yüzyılın tarihi konulu minyatürlü eserlerinin sonuncusu, Sultan IV. Murad döneminde (1623-1640) hazırlanan *Paşanâme*'dir (Londra British Museum, Sloane Add.3584). Yüzyılın ikinci yarısında şahname yazarlığı ve tarihi ressamlığın önemini yitirdiği görülmektedir. Sultan IV. Mehmed'in (1648-1687) Edirne Sarayı'nda yaşamayı tercih etmesiyle, Edirne nakkaşhanesinin yeniden faaliyete geçtiğini gösteren birkaç eser günümüze ulaşmıştır. Edirne Sarayı'nın 19. yüzyılda yıkılıp, yokoluşu sebebiyle, araştırmacılar Edirne nakkaşhanesi sanatçılarınca resimlenmiş eserlerin günümüze ulaşamamış olduğu kanısına varmışlardır. Günümüze ulaşabilen eserlerin, Osmanlı Sultanlarının şeceresini peygamberlere bağlayarak, Adem'e kadar indiren *Silsilenâme*'ler oldukları görülür. Bu eserlerde imzasına rastlanan nakkaş Hüseyin İstanbulî'dir. Nakkaş Hüseyin'in resimlediği madalyonlar içerisine yerleştirilmiş peygamber ve Sultan tasvirleri içeren *Silsilenâme*'lerden biri 1683 tarihlidir (Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, no.1872). Sadrazam Kara Mustafa Paşa için, 1680 civarında hazırlandığı sanılan, ikinci bir *Silsilenâme* de (Viyana Ulusal Kütüphanesi, A.F.50) yine Hüseyin İstanbuli tarafından resimlenmiştir. Nakkaş Hüseyin'in Sultan II. Süleyman döne-

minde de (1687-1691) etkin olduğunu kanıtlayan iki *Silsilenâme* (Viyanal Ulusal Kütüphanesi, A.F.17; Varşova Ulusal Kütüphanesi, BOZ 183) daha mevcuttur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ile yoğun diplomatik ilişki içerisine girmesi sonucu, İstanbul'a gelen elçilerin, yerli sanatçılara Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerini, dönemin tahtta olan Osmanlı Sultanını, hanım sultanları vb. tasvir eden kıyafet albümleri hazırlattırdıkları görülmektedir. Nakkaşların piyasaya yönelerek, bu tür kıyafet albümlerinin resimlenmesinde çalışmış olmalarının sebebinin, artık Saray'dan iş talebi alamamaları olduğu sanılmaktadır.

18. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRÜ

18. yüzyıl başında tahtta çıkmış olan Sultan III. Ahmed (1703-1730) yeniden İstanbul Sarayı'nda yaşamaya başlamış ve İstanbul nakkaşhanesini bir süre daha canlı kılmayı başarmıştır. III. Ahmed, şair ve hattat bir padişah olması sebebiyle, kitap ve minyatür sanatına ilgi göstermiştir. Dönemin veziri İbrahim Paşa'nın sanata düşkünlüğünün de, bu olguda payı büyüktür. Bu yılların en önemli ve yetenekli minyatür ustası, *Levnî* mahlasıyla tanınan halk şairi, nakkaş Abdülcelil Çelebi'dir.

Sanatçının 1710-1720 yılları arasında yaptığı imzalı eserleri olarak, bir albümde (Topkapı Sarayı Müzesi, H.2164) toplanmış olan tek figür kadın ve erkek tasvirleri özellikle önem taşırlar. Fonları boyanmamış olan ve dizi halinde yapıldıkları sanılan, bu tek yaprak minyatürlerde, dans eden, saç tuvaleti yapan, sokak ve ev giysileriyle, günün modasına göre giyinmiş, elinde çiçekler taşıyan genç erkekler, *Levnî*'ye özgü, gözlemci, ince fırça tekniğiyle resmedilmiştir. Sanatçının resmettiği ve *Silsilename* adını taşıyan bir albümdeki (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3109) Sultan III. Ahmed'e kadar gelen dizi Sultan portrelerinde de, klasik kalıpları kullanırken, üçüncü boyutu vermeye çalışan yeni resimsel denemelere giriştiği görülür.

Levnî'nin yarattığı yepyeni kuruluşlara sahip, görkemli minyatürler, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için, 1720 yılında düzenlenen sünnet düğünü şenliklerini konu alan ve şair Vehbî tarafından yazılmış olan *Surname-i Vehbî* adlı eserde (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3593) bulunurlar. Ok Meydanı ve Haliç'te 15 gün, 15 gece süren gösteriler, *Levnî* tarafından doğru perspektifle resmedilmiş ayrıntılara, tonlaşmalı boyamalara sahip minyatürlerle son derece başarılı resmedilmiştir. Aynı eserin Vezir Damat İbrahim Paşa için hazırlandığı sanılan ikinci nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3594) ise, *Levnî* ekolüne mensup sanatçılarca resimlenmiştir. Söz konusu bu eserin minyatürleri, araştırmacılarca, *Levnî*'nin ince tekniğinden uzak olmalarına karşın, mekan düzenlemesi ve boyama teknikleri açılarından yeni denemelere yer veren eserler olarak değerlendirilmiştir. Bu sanatçının veya sanatçı grubunun 1720'li yıllarda, Beşiktaş Mevlevihanesi'ndeki bir sema ayinini (Philadelphia Freer Library, Rare Book Dept., Lewis Collection, no.T8), çubuk içen Mevlevîleri (Paris, özel koleksiyon) ve bazı günlük yaşam sahnelerini konu alan (Berlin Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, no.J 28/75pl.no.4320) minyatürlerle, 1721 tarihli bir *Hamse-i Atai* nüshasını da (Baltimore, Walters Art Gallery, no.W.666) resimledikleri anlaşılmıştır.

Ali Üsküdari'nin Sünbülnâme'sinden.

Osmanlı minyatür sanatının son parlak dönemi olan bu yıllarda, yine aynı sanatçı grubunun, Nev'izâde Ataî'nin *Divan*'ı ve mesnevilerinin yer aldığı bir diğer *Hamse-i Ataî* nüshasını da (Topkapı Sarayı Müzesi, R.816) resimlemiş oldukları kabul edilmektedir. 1728 tarihli olan bu eserde karşımıza çıkan Rumeli ve Anadolu Hisarlarını betimleyen çift sayfalık bir minyatür (y.71b-72a), artık Osmanlı nakkaşlarının man-

zara resmederken, topoğrafik yaklaşımı tamamen terkettiklerini kanıtlar.

Bu dönemde çiçek resimleri yapma geleneğinin yaygınlaştığı görülür. Bu durum, Sultan III. Ahmed dönemi Saray çevresinin çiçek düşkünlüğünün yansıması olarak değerlendirilmiştir. Dönemin müzehhip ve nakkaşlarının çiçek buketleri resmettiklerini kanıtlayan eserleri günümüze ulaşmıştır. Bunlardan biri olan Ali Üsküdarî'nin 1727-28 yılında hazırlanmış bir şiir defterinde (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.5650) gölgeli boyama tekniğiyle ustaca resmedilmiş çiçek resimleri bulunur.

18. yüzyıl boyunca Osmanlı minyatür sanatında gözlemlenen üslup değişimini yansıtan bir grup yazma da, Mekke ve Medine tasvirleri içeren *Delail-i Hayrat* adını taşıyan dua kitaplarıdır. 18. ve 19. yüzyılda çok sayıda kopyası hazırlanmış olan bu eserin, 18. yüzyıl sonlarına doğru hazırlanmış olan örneklerinde (Topkapı Sarayı Müzesi, Y.141) Mekke ve Medine kentlerinin resmedilişinde perspektif denemelerinin giderek daha başarılı olduğu gözlemlenir.

Osmanlı minyatür sanatındaki Batılı etkileri özümleme ve yansıtma girişimlerinin, Sultan I. Mahmud döneminde (1730-1754) eserler vermiş nakkaşlarca da sürdürüldüğü görülmektedir. Dönemin nakkaşı Abdullah Buharî'nin, tek yaprak üzerine resmettiği Osmanlı kadın ve erkek resimlerinde (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9364; Topkapı Sarayı Müzesi, H.2143, y.10a, y. 11a; Y.Y. 1043; Y.Y. 1086; Y.Y. 1042) figürlerini hacimlendirmede, Levnî'den daha ileri gittiği izlenmektedir. Ayrıca, Abdullah Buharî, Ali Üsküdarî gibi gölgeli, gerçekçi bir üslupla çiçek resimleriyle (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2155, y. 18b, y. 39b, 40a), lâke bir cilt kabı üzerine iki manzara kompoziyonunu da (Topkapı Sarayı Müzesi. E.H.1380) resmetmesiyle tanınmıştır. Bir başka lâke cilt üzerinde bulunan ve *Mehmed* imzalı manzara resimleri de (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 2962), bu dönemde müzehhip ve nakkaşlar arasında lâke cilt kapakları üzerine üç boyutlu manzara resmetme eğiliminin başladığını gösterirler.

Şiir kitaplarının çiçek resimleriyle süslenmesinin, Sultan I. Mahmud döneminde de sürdürüldüğü görülür. *Sünbülnâme* olarak tanınmış bir eserde (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 413), çeşitli sümbül türlerinin kolaylıkla teşhis edilebildiği, oldukça gerçekçi tarzda resmedilmiş çiçek tasvirleri karşımıza çıkar. Bu dönemde sayıları giderek azalan minyatürlü yazmalar arasında, *İkdal Cuman fi Tarih ehl ez Zaman* adlı eserin, 1747 tarihli bir nüshası (Topkapı Sarayı Müzesi, B.274) önem taşır. Eserdeki yıldız sembollerini ve burçları betimleyen figürlerin koyu gölgelendirmelerle ve sulu boyaya yakın bir teknikle resmedildikleri görülür.

18. yüzyılın ikinci yarısında, Batı sanatı etkilerinin yoğunlaşmasıyla, kitap resmi mahiyetindeki minyatür giderek önemini yitirmiştir. Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminden itibaren, daha çok padişah portrelerinin yer aldığı albümler, kıyafetnamelerin resimlendirildiği bir dönem başlamıştır. Bu dönemin sevilen şairlerinden Fazıl Enderuni'nin çeşitli ülkelerin erkek ve kadın güzelliklerini anlattığı *Hubannâme ve Zenannâme* adlı eserinin minyatürlenmiş kopyaları (British Museum, Or. 7094; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 5502) hazırlanmıştır. Birer kıyafetname niteliğinde olan bu eserlerdeki resimleri, pastel renklerle yapılmış sulu boya resimler olarak değerlendirmek mümkündür.

Sultan III. Selim (1789-1807) döneminde ise, yalnız Osmanlı Saray çevresinin resmi giysilerini tasvirlerle belgeleyen albümlerin hazırlandığı görülür. (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3690; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9362). Osmanlı Saray çevresinde Batılı resim geleneğine duyulan ilginin giderek artması ve değişen beğeniler sonucunda, Avrupa resmine yabancı olmayan, eğitimli Hıristiyan azınlık sanatçılara iş verildiği görülür. Bu ressamlardan biri olan *Refail*'in kağıt üzerine guvaş boyayla resmettiği kadın ve erkek figürleri, geleneksel minyatürden tamamen farklı, portre karakteri gösteren, gerçekçi resimlerdir (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2143, y. 2b, 3a, 4a, 6a; H. 1918). Sanatçı, önceki dönemlerde hazırlanmış padişah portreleri içeren albümleri tamamlayıcı mahiyette, kendi üslubu ve tekniğiyle Sultan portreleri de resmetmiştir (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3109, y. 24a, 24b, 26a, 28a; İstanbul Üniversitesi, T.9366, y.51a; T.9367, y.25b, 27b).

III. Selim döneminde Osmanlı Sarayı'nda etkin olmuş, kağıt, sıva ve tuval gibi değişik malzemelerden oluşan yüzeylere resimler yapmış bir diğer sanatçı da Kostantin Kapıdağlı'dır. Sanatçıya ait guvaş tekniğiyle kağıt üzerine boyanmış biri erkek, diğeri kadın olan iki figür resmi, 18. yüzyıl sonlarına tarihlenen bir albümde yer alır (H. 2143, y. 1a, 2a). Bu resimlere olan üslupsal yakınlığı sebebiyle, Levnî'nin *Silsilenâme*'sine sonradan eklenen padişah portreleri arasında yer alan III. Selim portresi de (A. 3109, y. 30a) ona yakıştırılır. Bunun gibi, yine Kostantin Kapıdağlı'ya maledilen, III. Selim'in şiirlerini içeren *Divan-ı İlhamî*'deki (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 912) manzara resimleriyle, III. Selim'in gravür portrelerinin yer aldığı bir albümün (Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3689) cilt kapakları içerisine, dar şeritler halinde resmedilmiş kent tasvirleri de, Batı resmi geleneğine çok yaklaşmış olan resimlerdir.

Osmanlı minyatür sanatının 19. yüzyıl ikinci yarısında tamamen sona erdiği kabul edilmektedir. 1811 yılında hazırlanan *Sefaretnâme-i İran* (Fatih Millet Kitaplığı, Ali Emiri no. 822) adlı eserdeki suluboya manzara resimleriyle, *Tasvira-i Süfera* adlı eserin 1874, 1877 ve 1878 tarihli nüshalarında (İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi, no. 401; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 4422 ve T. 9363) yer alan Osmanlı elçilerinin portreleri, en geç tarihli kitap resmi örnekleridir. Bu tarihten sonra, Osmanlı sanatında minyatür resminin yerini, batılı anlamda tuval resimleri almıştır.

KAYNAKLAR

Akalay (Tanındı), Zeren, "Tarihi Konularda İlk Osmanlı Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı II*, İstanbul, 1969, s.151-166.

_____, Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. G. Fehér, Budapest, 1978, s.31- 47.

_____, "XVI. Yüzyıl Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 3: Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1979, s. 607-625.

Anafarta, Nigar, *Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*, İstanbul, 1969.

And, Metin, *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period*, Ankara, 1979.

_____, "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamlarının Padişah Portreleri", *Türkiyemiz*, 58, Haziran 1989, s. 4-13.

_____, "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", *Kültür ve Sanat*, 8, 1990, s. 5-12.

Aslanapa, Oktay, "Tebrizer Künstler am Hofe der osmanischen Sultane in Istanbul", *Anatolia III*, 1958, s.15-17.

_____, *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

Atasoy, Nurhan, "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı III*, İstanbul, 1970, s.167-196.

Atasoy, Nurhan-Çağman Filiz, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974.

Atasoy, Nurhan, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, 6, Şubat 1972, s.2-14.

_____, "Türk Minyatürlerinden Üç Günlük Hayat Sahnesi", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya/Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, 1989, s. 19-22.

1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı, İstanbul, 1997.

Atıl, Esin, "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century", *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. G. Fehér, Budapest, 1978, s. 103-121.

_____, "The Art of the Book", *Turkish Art*, ed. E. Atıl, Washington and New York, 1980, s.137-238.

The Age of Sultan Süleyman The Magnificent, Washington and New York, 1987.

Bağcı, Serpil, "Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernamesi", *Humana-Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Ankara, 1994, s. 111-131.

Bayram, Sadi, "İrlanda-Dublin Chester Beatty Library'de Minyatürlü Bir Osmanlı Tarihi (Zübdet'üt-Tevârih)", *Kültür ve Sanat*, 12, 1991, s. 63-68.

_____, "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde Muhafaza Edilen Silsile-Nâme", *Vakıflar Dergisi*, XIII, 1981, s. 253-338.

(Cantay) , Gönül Güreşsever, "Kitab al-Cerrâhiyet al-Haniye (İstanbul Tıp Tarihi Kürsüsü nüshası) Minyatürleri, *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi-Tebliğler, 3, Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1979, s. 771-794.

Çağman, Filiz, "Sultan II. Mehmed Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyat-ı Katibi, *Sanat Tarihi Yıllığı VI*, İstanbul, 1976, s. 333-346.

_____, "Türk Minyatür Sanatının İslâm Sanatındaki Yeri, *İslâm Sanatında Türkler*, İstanbul, 1976, s. 84-88.

_____, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyni and Their Influence of Their Style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. G. Fehér, Budapest, 1978, s. 231-259.

Çağman, Filiz-Tanındı, Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul, 1979.

Çağman, Filiz, "XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 3, Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1979, s. 651-677.

_____, "Turkish Miniature Painting", *The Art and Architecture of Turkey*, ed. E. Akurgal, Fribourg, 1980, s. 222-247.

_____, "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, 5*, İstanbul, 1982, s. 929-951.

Çağman, Filiz-Tanındı, Zeren, *Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, ed. J. M. Rogers, London, 1986.

Çağman, Filiz, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", *Mimar Sinan Döneminde Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul, 1988, s. 73-77.

_____, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğu'dan Batı'ya. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, 1989, s. 35-46.

_____, "Nakkaş Osman According To Sixteenth Century Documents and Literature", *Art Turc/Turkish Art, 10e Congrès international d'art turc, Actes/Proceedings, 17-23 septembre 1995*, Genève 1999, s. 197-206.

Ettinghausen, Richard, *Turkish Miniatures from the 13th to the 18th Century*, Milano, 1965.

İnal, Güner, *Türk Minyatür Sanatı(Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara, 1995.

İrepoğlu, Gül, "Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği", *Antik Dekor Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, 38, İstanbul, 1997, s.83-87.

_____, "18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış", *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı. Sempozyum Bildirileri 20-21 Mart 1997*, Sanat Tarihi Yayınları:3, İstanbul, 1998, s.161-172.

_____, "Ressam Levnî Şair Levnî", *P Sanat Kültür Antika*, 8, Kış'97, İstanbul, 1997, s. 86-105.

Mahir, Banu , "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, İstanbul, 1986, s. 113-130.

_____, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, İstanbul, 1987, s. 123-133.

_____, "İslamda 'Resim' Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, 1989, s. 59-64.

Majer, Hans Georg, "Zur Ikonographie der osmanischen Sultane", *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, ed. M.Kraatz, J.M. zur Capellen, D. Seckel, Stuttgart, 1990, s.99-128.

_____, "Nigari and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 9th International Congress of Turkish Art,* Cilt II, Ankara, 1995, s. 443-456. .

Meyer zur Capellen, Jürg, "Zur Typologie des osmanischen Herrscherbildes", *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, ed. M.Kraatz, J.M. zur Capellen, D. Seckel, Stuttgart, 1990, s. 79-97.

Milstein, Rachel, *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*, Costa Mesa, 1990.

Raby, Julian, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal", *Italian Medals*, ed. J. G. Pollard (*Studies in the History of Art 21*), Washington D. C. 1987, s. 171-194.

Renda, Günsel, "New Light on the Painters of the Zubdat al Tawarikh in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul", *IVème Congrès International d'Art Turc Aix-en-Provence 10-15 Septembre 1971*, Editions de l'Université de Provence, Etudes historiques 3, 1976, s.183-200.

_____, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet ü't Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, 6, Haziran 1977, s. 58-67.

_____, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı:1700-1850*, Ankara, 1977.

_____, "Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt I, İstanbul 1980, s. 17-76.

_____, "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse in the Walters Art Gallery", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 39, 1981, s. 15-32.

_____, "Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996, Bildiriler*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 2, İstanbul, 1996, s. 139-162.

_____, "17. Yüzyıldan Bir Grup Kıyafet Albümü", *17. Yüzyıl Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri 19-20 Mart 1998*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları:4, İstanbul, 1998, s. 153-178.

Rogers, J. M.-Ward, R.M., *Süleyman The Magnificent*, London, 1988.

Stchoukine, Ivan, *La peinture Turque d'après les Manuscrits illustrés, Ier partie: de Sulayman Ier à Osman II (1520-1622)*, Paris, 1966.

_____, *La peinture Turque d'après les Manuscrits illustrés, IIme partie, de Murad IV à Mustafa III (1623-1773)*, Paris, 1971.

Tanındı, Zeren, "Nakkaş Hasan Paşa", *Sanat*, 6, Haziran 1977, s. 114-125.

_____, "İslam Resminde Kutsal Kent ve Yöre Tasvirleri", *Journal of Turkish Studies 7. Orhan Şaik Gökyay Armağanı,II*, 1983, s. 407-437.

_____, *Siyer-i Nebi. İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul, 1985.

_____, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Döneminde Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul, 1988, s. 277-294.

_____, "Manuscript Production in the Ottoman Palace Workshop", *Manuscripts of the Middle East*, 5, Leiden, 1990-91, s. 67-98.

_____, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Veli Can İmzalı Resimler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları Fahir İz Armağanı*, II, 15, 1991, s. 287-313.

_____, *Türk Minyatür Sanatı*, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:353, Sanat Dizisi: 52, Ankara, 1996.

Tanman, Baha, "Beşiktaş Mevlevihanesine İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi", *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı 19-20 Mart 1998*, Sanat Tarihi Yayınları:4, İstanbul, 1998, s. 181-216.

Ünver, Süheyl A., *Ressam Nigari Hayatı ve Eserleri*, Ankara, 1946.

_____, *Ressam Levni Hayatı ve Eserleri*, Ankara, 1949.

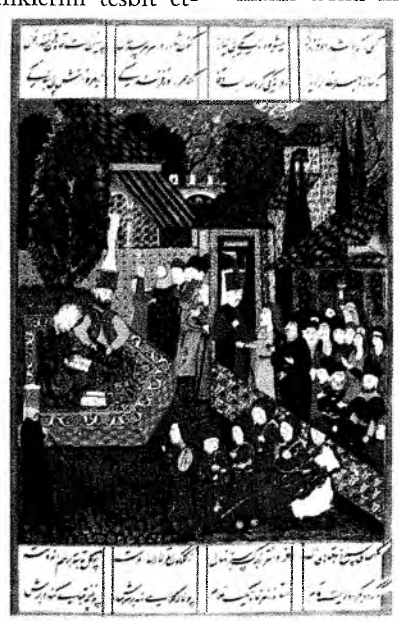
Yurdaydın, Hüseyin, *Nasuhü's-Silahi (Matrakçı) Beyan-ı Menazil-i Sefer-i 'Irakeyn*, Ankara, 1976.

MİNYATÜRLER VE TARİHÎ BELGE ÖZELLİKLERİ

DR. ZEYNEP TARIM ERTUĞ
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı tarihi boyunca yazılan eserler içinde minyatürlü eserler ayrı bir sınıf oluşturmaktadırlar. Bunların içinde tarih konulu olanlar zafernâme gazavatnâme şahnâmeler gibi doğrudan padişahın zaferlerini anlatan eserlerdir. Doğu sanatı içinde ayrı bir yeri olan minyatür Osmanlı tarih kaynakları içinde kendi türündeki tek görsel kaynaktır. Bu özellik minyatürlere ayrı bir dikkatle bakılmasını da gerektirmiştir. Minyatürlerin her birinin estetik kıymetinin yanında tarihî belge özelliklerine sahip oldukları bilinmektedir. Sanat eseri ve tarih malzemesi olarak iki disiplin içinde değerlendirilmesi mümkün olan bu çalışmaların kültürel kimliği ifade etme plânında daha farklı bir dikkate ihtiyacı vardır. Doğunun çok sevilen bu sanatı Osmanlı dünyasında bilhassa onaltıncı yüzyılda özellikle de son çeyreğinde en üst noktasına ulaşmıştır.

Minyatürlerin tarihî belge niteliklerini tesbit etmek için öncelikle tasvir edilen olayları tek tek hatta bazı ayrıntıları atlamadan eserin metni ile karşılaştırarak nakkaşın müellife ne kadar sadık kaldığını tesbit etmek gerekmektedir. Çoğunlukla bir önceki sayfada tasvirin yazılı ifadesi, bir kaç cümle bazan da uzun bir anlatımla yer almaktadır. Fakat genellikle söz konusu olayların resimli tasviri verildiğinden yazılı tasvirleri daha kısa tutulmaktadır. Aslında burada resmin yazının yerine devam ettiği anlaşılmaktadır. Tarih konulu bu eserlerde hayali tasvirler yer almamaktadır. Minyatürle metin arasında kurulan bu bağlantılar, aynı hadiseleri söz konusu eden ve tercihen aynı devirde yazılan eserlerle kıyaslanarak küçük çapta da olsa kritiğinin yapılması ile daha sağlam bir neticeye ulaşılabilir.



Resim 1.

Minyatürleri konularına göre şenlikler ve at meydanı, elçi kabulleri, padişah alayları, savaş sahneleri, ordu tasvirleri, av sahneleri, cülûs merasimleri, şehir tasvirleri, Topkapı Sarayı, cenaze tasvirleri, şehir tasvirleri v.b. gibi başlıklar altında gruplandırarak belge nitelikleri üzerinde inceleme yapmak mümkün olduğu gibi tek bir eser veya her bir minyatür üzerinde de belge niteliğine yönelik tesbitler yapmak mümkündür.

Bunların dışında metinde söz edilmeyen bir çok ayrıntı için minyatürlerin birbirleri ile karşılaştırılması da olumlu sonuçlar vermektedir. Mesela devrin kaynaklarında bütün halinde verilmeyen kılık kıyafet için Osmanlı tarihi minyatürlerin sayesinde seyyahların anlatımları ile yetinmek zorunda kalmamıştır. Giyim kuşam, duruş, oturuş, yürüme düzeni ve biçimsel her görüntü için minyatürlerin yeri doldurulmaz birer kaynak olduğu söylenebilir. Osmanlı erkek kıyafetinde kullanılan başlıkların zenginliği burada daha açık olarak görülmektedir. Padişahın ve devlet erkânının üstlerinde görülen kısa kollu, uzun yenli, içi kürklü kaftanların örneklerin bugün Topkapı Sarayı Müzesinde de görmek mümkündür.

Minyatürlerde sevilerek ya da önemsenerek tasvir edilen konulardan biri olan elçi kabullerini gösteren

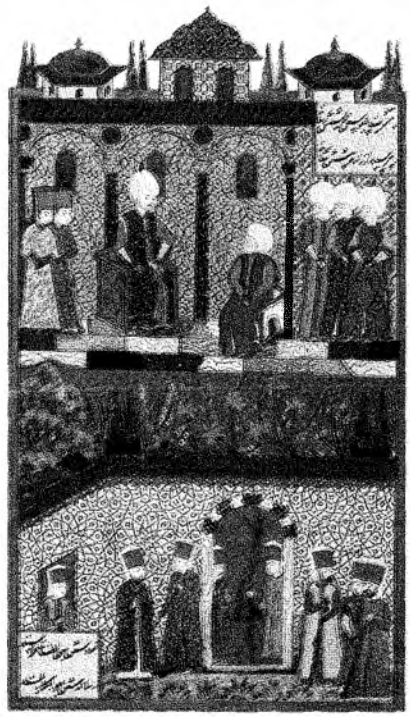
tasvirler elçinin arza girmesi kadar arz odası hakkında da fikir veren sahnelerdir. Elçilerin kabulü, ulûfe dîvanı gününe tesadüf ettirilip, kubbealtında devlet erkânı ile yenilen yemekten sonra bâbüssaâde ağası tarafından çavuşbaşı ile haber gönderilerek arza davet edilmeleri ile başlardı. Hazine önüne getirilen elçi burada hilat giydikten sonra vezirlerin arza girmesini beklerdi. Onların arkasından kollarına ikişer kapıcıbaşı girerek arz odasına götürülürdü.[1] Elçinin getirdiği hediyeler ise kendisi arza girdiği zaman kapıcıların ellerinde ve pişkeşçi ağanın nezaretinde arz odasının önünden geçirildikten sonra hazinedarbaşı ağaya teslim edilirdi.[2] Tarihlerde, teşrifat mecmualarında hatta bazı seyyahatnâmelerdeki kayıtlarda olduğu gibi minyatürlerde de bu konu, çeşitli kıyaslamalara izin verecek zenginliktedir.

Elçilerle ilgili minyatürlerin tarihi gerçekçiliğini anlamak için bir kaç örnekleme üzerinde ayrıntıya inmek ve aynı türden çalışmalar arasında kıyaslama yapmak mümkündür. Kanunî ve II. Selim devrinde nişancılık vazifesinde bulunan Feridun Bey'in *Nüzhetü'l-esrar* isimli eserinde bu konuda iki tasvir yer almaktadır. II. Selim'in Peç elçisi kabulünü gösteren birinci minyatürde[3] sadrazam ve üç vezir arz odasında tahtında oturan padişahın sağında ayakta görülürler. Sultan Selim'in sarışınlığı tasvirde hemen göze çarpmakta olup, her zaman padişahın arkasında görülen hasodalılar bu tasvirde yoktur. Şapkasını elinde tutan elçi kollarına birer kişi girmiş olduğu halde tahtın önünde eğilmiş olarak tasvir edilmiştir. Elçinin maiyyetinden bir kişi sayfanın önünde ve elçinin arkasında şapkasını çıkarmış ve kollarına birer kişi girmiş olarak görülmektedir. Yukarıda da söz edildiği gibi elçiler arza girerken teşrifata göre kollarına girildiği bilinmektedir. Eserin metni tasvirle uyum içindedir. Bir önceki sayfada, dîvandan sonra padişahın, elçi ve vüzerânın arza girmesi için izin verip davet ettiği yazılarak *"vüzerâ âdet üzere içeriye girdikten sonra elçiler dahi kapucıbaşılar elleriyle içeriye girip pâye-i serîr-i saâdet masîre yüzler sürüp dua ve alkış eylediler"* denmektedir. Eserde konu ile ilgili ikinci minyatürde İran elçisi Şahkulu'nun[4] elçi olarak II. Selim'in huzuruna çıkması benzer biçimde tasvir edilmiştir.[5] Elçi ve maiyyeti İranlıların tasvir edildiği bütün minyatürlerde olduğu gibi sarıklarının içinde kırmızı boru biçimli iç serpuşları ile hemen tanınmaktadırlar. Sadrazam ve üç vezir bu konudaki başka minyatürlerde olduğu gibi padişahın sağında görülürler. Yine iki kişinin koluna girdiği Şahkulu Sultan elinde nâmesi ile tahtın önünde eğilmiştir. Bu özel bir durum olup, teşrifata göre nâmenin sadrazam tarafından tahtın kenarına bırakılması gerekmektedir. Minyatürden bir önceki sayfada elçinin konağından alınıp saraya getirilmesi, getirdiği hediyeler zikredilmiştir. Araya giren tasvirden sonra elçinin arza çıkacak bir kaç arkadaşını hazırlaması (ki minyatürde üç kişi olarak görülürler) kaydedilirken davet için beklediği sırada getirdiği nâmeyi elinde tuttuğu yazılmıştır. Yine eserin metnine göre, vezirler içeriye davet edilince elçiler onlarla birlikte içeriye girmeye hazırlanmışlardır. Vezirler önce girip yerli yerinde durduktan sonra eski bir saltanat âdeti olarak *"kapıcıbaşılar müşarünileyh Şahkulu Sultan'ın koltuğuna girip âdâb-ı ta'zim ve tekrim birle pâye-i âli serîr-i gerdun nazîre götürüp"* huzura çıkarmışlardır.[6] Elçi gerekli selamı verip hürmet gösterdikten sonra getirdiği nâmeyi *"paye-i serir-i izzet masir üzere koydu"* daha sonra Padişah, Şah'ın hatırını sorup elçiye iltifat ettikten sonra elçi dışarı çıkarılıp, hazırlanan ziyafete davet edilmiştir.[7] Bunlardan başka eserin başında Erdel Bey'inin Kanunî'yi ziyareti[8] yer alırsa da bu tasvir elçi kabulü olmayıp Padişahın yardımıyla Erdel vilayetinin başına geçen Erdeloğlunun teşekkür için yaptığı bir ziyarettir.

Resim 2.

Sultan III. Murad için hazırlanan *Şehinşahnâme*'nin

I. Cildinde ise İran elçisi Tokmak Han'ın III. Murad'ı ziyareti, getirdiği hediyelerle birlikte tasvir edilmiştir.[9] Arz odasında tahtında oturan hükümdarın sağında sadrazam ve beş vezir yer alırken, Tokmak Han iki kişi tarafından koluna girilmiş olarak tahtın önünde eğilmiş olarak görülür. Elçinin nâmesi ise sadrazamın elindedir. Tokmak Han'ın maiyyetinden iki kişi hemen arkasında yine kapıcıların kollarında ayakta durmaktadırlar. Gelen hediyeler ise kapıcılar tarafından arz odasının önünden geçirilmektedir. Minyatürde görünen herşeyin yazılı kayıtlarla uyum içinde olduğu açık bir şekilde anlaşıldığı gibi biçim ve kıyafet açısından da ayrıca zengin bir kaynak olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Ellerinde elçinin getirdiği hediyeleri[10] geçiren kapıcıların yeniçeri üsküfleri gibi yatırtma başlıkları, merasimlerde giydikleri kaftanları, ellerindeki kitaplar, tuğlar, kumaşlar v.b hediyeler, bu esnada vüzerânın duruşu, padişahın çift sorguçlu başlığı biçim ve renk olarak devrin zevkini yansıtırlar. Aynı eserde Fransız elçisinin kabulünü gösteren minyatürde[11] tahtta oturan padişahın sağında elinde nâme bulunan sadrazam onun yanında da iki vezir uzun yenli kaftanlarıyla ellerini kavuşturmuş olarak durmaktadırlar. Solunda ise neredeyse bütün merasim sahnelerinde padişahın arkasında bulunan silahdarı ve çukadarı durmaktadırlar. Her bir koluna bir kapıcıbaşının girdiği Fransız elçisi şapkası elinde hükümdarın önünde eğilmiştir. Elçinin arkasındaki grupda ellerinde asa bulunan iki kişi ön tarafta ise hediyeleri geçirmekte olan kapıcılar görülürler. Dîvan ve arza çıkış gibi saray içindeki önemli toplantı ve merasimlerde kapıcılar kethüdası ile çavuşbaşının ellerinde gümüş asalarla teşrifatı idare ettikleri bilinmektedir. Nitekim teşrifat ve teşkilatın ayrıntılarına dair kayıtlar böyle tasvirler için vazgeçilmez kaynaklardır.

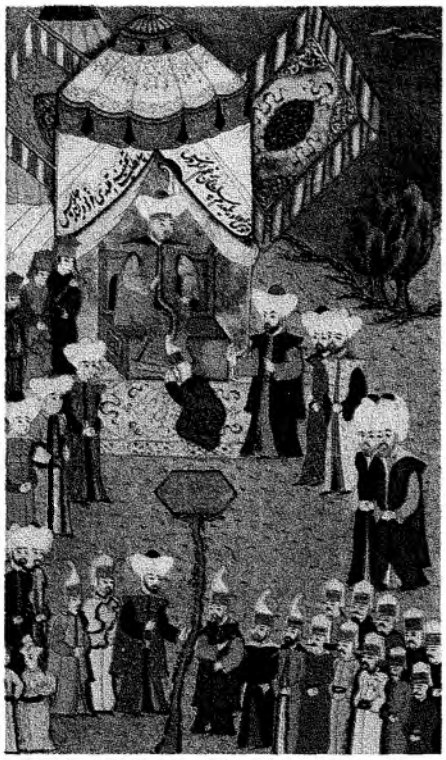


Kanuni Sultan Süleyman'ın Barbaros Hayrettin Paşa'yı amiralleriyle birlikte kabul etmesi.

Yukarıda bahsi geçen minyatürlerden birisinin konusunun başka bir eserde de yer aldığı görülmektedir. *Şehnâme-i Selim Han*[12] II. Selim'in Safevi elçisi Şahkulu Sultan'ı kabulünü gösteren tasvirde elçi yine iki kişinin kolunda eğilmiş olarak, vüzerâ birçok örnekte olduğu gibi padişahın solunda, hediyeler ise kapıcıların ellerinde arz odasının önünden geçirilirken gösterilmiştir. Şahkulu'nun elçiliği bu minyatürde daha ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Daha zengin bir kompozisyona sahip olan tasvirde nâme *Nüzhetü'l-esrar* minyatüründe olduğu gibi elçinin elinde değil de sadrazamın elinde görülür. Minyatürlerde, olayın gerçekleşmiş şekli kadar olması gerekene de önem veren bir anlayış hakimdir. Nitekim teşrifata göre nâme sadrazamın elinde olması gerektiği için öyle gösterilmiş olabilir. Bunun çok önemli bir örneği II. Selim'in Belgrat'da tasvir edilen cülûs merasimidir. II. Selim İstanbul'da cülûs töreni yaptığını söyleyerek Belgrat'da cülûs için hazırlanan tahta oturmayıp, otağa girmiş ve cülûs tebriklerini kabul etmiştir. Fakat olması gereken ve beklenen burada yapılacak olan cülûs merasimi idi.[13] Nitekim *Nüzhetü'l-esrar*'da ve *Şehname-i Selim Han*'da cülûs Belgrat'da gösterilmiştir. Fakat bu çok istisnai bir durum olup, minyatürlerin belge nitelikleri için bir ölçü değildir.

Padişah alayları minyatürlerde sık görülen sahnelerden biridir. Padişahın saraydan her çıkışı belli bir merasime tabi olduğu için kalabalık bir alay tertip edilirdi. Sefere, göçe, türbe ziyaretine, cuma namazına, bayram namazına giderken ve dönerken alaylarda herkes belli bir disiplinle ve teşrifattaki yerine göre bir düzen içinde yürürlerdi. Padişah alayın arkaya doğru ortasında yürürdü, önünde solaklar, peykler onların önlerinde yedekler, çaşngir ağalar onların önünde vezirler, ulema ve devlet erkânı daha önde de ocak ağaları olurdu.[14] Padişahın merkezinde olduğu grup alayın en görkemli kısmı olarak seyyahların olduğu kadar nakkaşların da dikkatlerini üzerinde toplamıştır. Padişahın hemen arkasında silahdarı, rikâbdarı ve çukadarı[15] sırma bantlı kırmızı kadife başlıkları, kıymetli kumaşlardan yapılmış olan göz alıcı

kaftanlarıyla at üstünde gelirlerdi. Yan tarafında ve önünde ise süpürge sorguçlu başlıkları, beyaz iç eteklikleri, ellerinde muhtelif silahlarla kırk kişi civarında kalabalık bir grup olarak solaklar yürürlerdi. Solaklar belli bir yaşın üzerinde ve boylu poslu, güçlü kuvvetli askerlerden seçildiği için minyatürlerde de genellikle sakallı olarak resmedilmişlerdir. Bunların önünde altın veya gümüş tas biçimli başlıkları ve ellerinde teberleri ile peykler yürürlerdi. Hızlı koşabilmeleri ile temayüz etmiş olan peykler aslında yaya bir haberci sınıfıdır. Fakat bunlar saltanat şiarından bir süs olarak addedilmiş olup, padişah nereye gitse etrafında yer alırlardı.[16] Bu iki grupla ilgili yazılı kaynaklardaki tarifler ancak minyatürle tamamlanabilmektedir. Zira solakların ve peyklerin farklı başlık biçimleri ve elbiseleri ancak görsel bir malzemeyle anlaşılabilir zenginlik ve teferruattadır. Levnî'nin eseri olan peyk tasvirinde[17] başlığındaki tüylük, elindeki teber ayaklarında rahat koşabilmesi için çoraplarıyla birleşen hafif papuçları, koşarken, yürürken ses çıkaran çıngıraklı dizlikleri görülmektedir. Ayrıca padişahın saray dışındaki neredeyse bütün tasvirlerinde yer alan peyk figürleri Nicolas de Nicolay'ın[18] ve Tayyarzade Ata Bey'in[19] verdiği bilgilerle biribirlerini tamamlamaktadırlar.



Yıldırım Bayezid'in, babası I. Murad'ın Kosova'da şehit edilmesinden sonra çadır-ı hümayun önünde biat alışı.

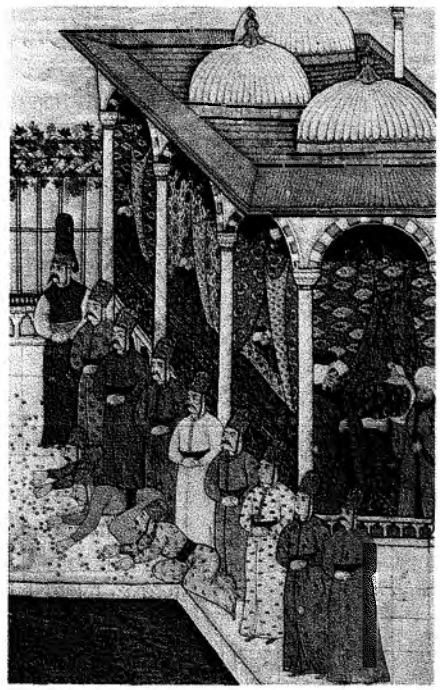
Alay-ı hümâyûn tasvirleri içinde en zengin görüntüye sahip olanlardan birisi III. Mehmed'in Eğri seferinden dönüşünde İstanbul'a girişinin tasvir edildiği minyatürdür.[20] Çift sorguçlu selîmî başlığı, kısa sefer kaftanı ve çintemani desenli çakşırı ile padişah, alayın ortasında mükemmel donanmış bir at üzerindedir. Arkasında silahdarı, çukadarı ve rikâbdarı olup, yan tarafında yaya olarak iki solak yürümektedirler. Yazılı kaynaklarda tarif edildiği gibi önünde bir tabur solak onların önünde de peykler yaya olarak yer almaktadırlar. Yolun iki tarafı kumaşlarla çevrilerek alay için yol açılmış, kumaş perdenin arkasında halk alayı seyre çıkmıştır. Başka zengin bir tasvir de *Şehinşahnâmenin* I. cildinde Safevi elçilerinin önünden geçen III. Murad ve alayını gösteren minyatürdür.[21] Bu sahnede alay oldukça muntazam olup, solaklar çeşitli silahlar yanında tüfekler taşımaktadırlar. Onların yanlarında yedekler önlerinde ağaları ile yeniçeriler yürümektedirler. İranlılar ise sol üst köşede alayı seyretmektedirler. Söz konusu alay için *Selâniki Tarihi*'nde devlet erkânının Padişahı Halkalı'da karşıladıkları, yeniçeri taifesi, bölük sipahisi, çavuşlar, çaşnıgirler, müteferrikalar, dîvân-ı hümâyûn, hazine-i âmire ve maliye katiplerinin zerrin libaslar giydikleri, sadrazam ve vezirlerin bütün maiyyetlerini alarak padişahın selamı için hazır oldukları, Sultanı karşılamak için askerin geceden itibaren şehir dışına çıkıp, alayın ise ancak ertesi gün ikindi vakti İstanbul'a girebildiği, bu arada minyatürde sol üst köşede pencereden bakarken görülen İranlılar için aşçıbaşı evleri denilen yerde alayı seyretmeleri için yer hazırlandığı yazılmaktadır.[22] Elçi kabulü tasvirlerinde söz konusu edilen Tokmak Han cülûs tebriki için bir buçuk sene sonra İstanbul'a geldiği sırada Sultan Murad padişahlığının ikinci senesinde olup, çok gençtir. Nitekim hem bu minyatürde hem de aynı eserde yer alan İran elçisini kabul ettiği tasvirde padişahın oldukça genç ve zayıf görüntüsü hemen farkedilmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman zamanında 1559 yılında seyrettiği alay-ı hümâyûnu anlatan Buscbeq, gureba ve ulufecilerden sonra sipahilerin sonra süvarilerin geçtiğini bunların arkasında yaya bir yeniçeri sınıfı olup, tüfek taşıdıklarını başlarındaki sorgucun onlara mütaharrik bir orman görüntüsü verdiğini söylemektedir ki burada söz konusu yeniçeriler muhtemelen solaklardır. Bütün bunların arakasında muhteşem bir görüntüsü olan padişahın onun arkasında da bazı paşaların ve piyade kuvvetlerin geldi-

ğini kaydetmektedir.[23]

III. Murad'ın namaza gidişini tasvir eden minyatür[24] ise hem alay-ı hümâyûn hem cuma selamlığı için iyi bir kaynaktır. Padişahın hemen arkasında üç hasodalı, önünde peykler ve solaklar görülürler. Minyatürün ön tarafında yüzleri padişaha dönük, farklı başlık ve kıyafette ellerinde rulo halindeki kağıtları uzatan insanlar görülürler. Nitekim Cuma selamlıklarında her sınıf ve dinden halkın bu şekilde arzuhallerini padişaha uzattıklarını, bunların görevliler tarafından toplandığı bilinmektedir.[25] Selamlık alaylarındaki bu durum birçok kaynakla sabittir. Hatta 1552-1556 yılları arasında İstanbul'da bulunan bir yabancı padişahın camiye gittiği zaman insanların kamışların ucuna dilekçelerini bağlayarak beklediklerini, bunu alan padişahın dilekçeyi okuyup haksızlıklara engel olduğunu kaydetmektedir.[26] II. Selim'in cuma selamlığını seyreden Stephan Gerlach ise cuma günleri padişah camiye giderken halkın ellerinde arzuhaller olduğunu ve bunları vermek üzere padişahı beklediklerini yazmaktadır.[27]

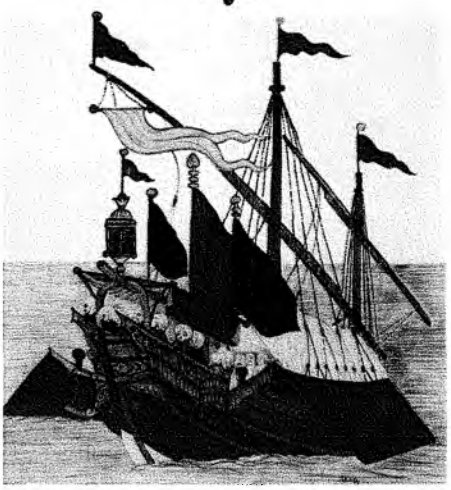
Yeniçeri ocağı için devşirme toplanmasını gösteren bir minyatür[28] ise tarihçi açısından kıymetli bir vesikadır (Resim 1). Kanunî zamanında Rumeli'de devşirme çocukların kayıtlarının yapılmasını gösteren tasvirde devşirme memuru yanında yazıcı ile birlikte seki üzerinde oturmakta olup, dizinin üzerinde topladığı paralar vardır. Yazıcı elindeki deftere toplanan çocukların aile ve eşkali ile ilgili yeni kayıtlar yapmaktadır. Çift nüsha olarak tutulan defterlerden birisi ise önünde durmaktadır. Devşirme çocuklar üstlerinde kırmızı aba ve kırmızı külah giyinmiş olarak halktan bir setle ayrılmış olup devşirme memurunun olduğu tarafta durmaktadırlar. Setin diğer tarafında ise çocukların ana babaları, papaz ve halktan insanlar yüzleri devşirme memuruna dönük, bazıları ellerini uzatmış olarak dururlar. *Kavânîn-i Yeniçeriyan*'da devşirilen çocuklara giydirilen dışı kırmızı içi sarı aba ve kırmızı külah için hilat baha olarak belli bir fiat tesbit edildiği yazılmaktadır.[29] Bu elbiselerin biçimleri bu tasvirde çocukların üzerinde beli kuşaklı ve dolama biçimindedir. Devşirme alınan çocuğun doğum tarihinin, anne babasının, köyünün sipahisinin isimleri ile fiziki özellikleri kaydedilen eşkal defterlerinin iki nüsha olarak hazırlanıp birisinin devşirme memurunda diğerinin çocukları götüren sürücü isimli memurda bulunduğu kaynaklarda mevcuttur. Devşirme yapılan bölgede varsa kadı, naibi veya sipahi de bu toplama ve kayıt esnasında bulunurlardı.[30] Minyatürde memur ve katipden başka ellerinde asa bulunan üç kişi daha görülmekte olup bir tanesi halkla doğrudan muhatap olmaktadır.



Şehzade Mehmed'in sünnet töreni. Sadrazam Koca Sinan Paşa ile Kaptan-ı Derya Uluç Ali Paşa'nın ziyareti ve has oda uşaklarının saçılan altınları toplaması.

II. Selim'i İstanbul'dan Belgrad'a giderken gösteren minyatürün gerçekçiliği de ayrıca üzerinde çalışılması mümkün olan sahnelerden birisidir. (Resim 2)[31] Çift sayfaya yerleştirilen tasvirde Selim Han atının üstünde sağdaki sayfanın ortasında merkezi konumda yer almaktadır. Arkasında silahdarı ve çukadarı sağında ve önünde peykler ve solaklar yer alırlar, bunların önünde (sol sayfada) maiyyeti hep birlikte giderken gösterilmiştir. Arka ve ön plandaki tepeler şehirden uzak bir mevkide olduklarını gösterir. Kanuni Sultan Süleyman''ın Sigetvar'daki ölümünü haber alan Şehzade Selim Kütahya'dan yola çıkmış İstanbul'a uğradıktan sonra yola devam etmiştir. Bu esnada Sadrazam ve vezirler tarafından acele etmesi gerektiği yazılan bir mektup alarak, daha hızlı yol almıştır. Minyatürlenen bu sahne bir önceki sayfada şöyle anlatılmaktadır. *"bir haftalık yolu bir günde yürümeğe niyet ve azimet idüp ..... ğayet sürat ve isti'cal üzere katt-ı menâzil ve tayy-ı merâhil eylemeğe başladılar. Rikâb-ı hümâyûnları yanınca olan dört bin mikdarı asker-i çabık süvardan bir gün bile yürümeğe kimesne iktidar edemeyüp ..... menâzilde ve merâhilde*

dökülüp kaldılar.".[32] Nitekim minyatürdeki hareketli sahnenin ön tarafında insanların yorgunluk ve bezginlikleri, yürümeye mecali kalmayan atlardan ikisinin binicileri tarafından çekiştirilmeleri ilk bakışta dikkati çekmektedir. Aynı şekilde yürümeye dayanıklı oldukları bilinen peyklerin yüzlerindeki yorgunluk ifadesi nasıl bir hızla gidildiğine işaret etmektedir. Eserin metninde II. Selim'in yola dört bin[33] civarında askerle yola çıktığı bunların sürate dayanamayıp yollarda kaldığı ancak yakın maiyyeti ile birlikte yola devam edildiği belirtilmiş olup, minyatür de bunu göstermektedir. Bütün bu konularda pek çok örnekleme yapmak mümkündür. Fakat konularına göre gruplandırılıp ayrı ayrı çalışmalar yapılması gerekmektedir. Minyatürlerin tarih kaynağı olarak kullanabilmelerine zaman zaman dikkat çekilmiş olmasına rağmen henüz bu sahadaki çalışmaların çok sınırlı olduğu da bilinen bir gerçektir.[34] Ayrıca şehnâmeler ve diğer tarih konulu yazmaların metinleri üzerindeki çalışmalar minyatürlerin değerlendirilmesi için şüphesiz önemli bir ışık olacaktır.



Fas Kalesi Fethi (1582), Şehinşahnâme'den.

---

1 Tevkiî Abdurrahman Paşa Kanunnâmesi'nde elçinin kollarına girenlerin rikâb-ı hümâyûn ağaları olduğu kaydedilmiştir. "Osmanlı Kanunnâmeleri" *Milli Tetebbular Mecmuası*, c.I, sayı 3(1331) s. 514.

2 Esad Efendi, *Teşrifât-ı Kadîme*, İstanbul 1979, s. 75, 76.; Mübahat S. Kütükoğlu, "XVIII. Yüzyılda Osmanlı Devletinde Fevkalâde Elçilerin Ağırlanması", *Türk Kültürü Araştırmaları Prof. Dr. İsmail Ercüment Kuran'a Armağan*, Ankara 1989. s. 222.

3 Feridun Bey, *Nüzhetü'l-esrari'l-ahbar der Sefer-i Sigetvar*, TSK H. 1339, vr. 178a.

4 Şahkulu Han İstanbul'da törenle karşılanmış ve Edirne'ye davet edilmişti. Kendisinden çok söz ettiren bu ziyaret için ayrıca bkz. Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, Haz. Mehmet ipşirli, c. I., İstanbul 1989, s. 66-72.

5 *Nüzhetü'l-esrar*, vr. 247b.

6 *Nüzhetü'l-esrar* , 248a.

7 *Nüzhetü'l-esrar*, 248b, 249a.

8 16b.

9 Seyyid Lokman, *a.g.e.* İstanbul Üniv. Ktb. FY. 1404, vr. 41b, 42a. Tokmak Han'ın İstanbul'a elçi gelmesi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bekir Kütükoğlu, "Şah Tahmasb'ın III. Murad'a Cülus Tebriki" *Tarih Dergisi*, sayı 15, İstanbul 1960.

10 Selânikî, s. 114.

11 *Şehinşahnâme* I, 141b.

12 Seyyid Lokman, *a.g.e.*, TSK A. 3595. vr. 53b, 54a,; Filiz Çağman, Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı 5, İstanbul 1972-73.

13 Zeynep Tarım Ertuğ, *Osmanlı Devletinde XVI. y.y . Cülûs ve Cenaze Törenleri*, Basılmamış doktora tezi, İÜ EF Sanat Tarihi Bölümü, 1994, s. 61-64.

14 Selâniki II., s. 612; Padişah alayının tertibi için bkz. Mehmed bin Ahmed, *Defter-i Teşrifat*, İst. Üniv. Ktb.TY 9810, vr. 23b-26b.

15 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara 1984, s. 342-351; Filiz Çağman, "Altın Hazine Matarası", *TSM Yıllık-2*, (1978), s. 85-122.

16 *Koçi Bey Risalesi*, Ali Kemali Aksüt neşri, İstanbul 1939, s. 94.

17 *Albüm*, TSK H. 2164.

18 Etrafı taşlarla süslü tepesinde bir tüylük olan yüksek gümüş başlıklar giyerler, The Nauigations Into Turkie London 1585, (Tıbkıbasım) Amsterdam 1968, s. 82, 83.

19 Bir ziraa yakın muntazam sim yaldızlı tas ve tüy ve teberlerle" Tayyarzâde Ata Bey, *Tarih-i Ata*, c. III., s. 113.

20 *Şehnâme-i Sultan Mehmed*, TSK H. 1609, vr. 68b-69a

21 *Şehinşahname, I.*, vr. 38b, 39a.

22 Selanânikî, I., s. 113.

23 *Kanunî Devrinde Bir Sefirin Hâtıratı*, neşreden Osman Yüksel Serdengeçti, Ankara 1953, s. 82, 83.

24 *Dîvân-ı Nadiri*, TSK H. 889, vr. 4a.

25 Mehmet İpşirli, "Osmanlılarda Cuma Selamlığı", *Prof Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, s. 476.

26 *Türkiye'nin Dört Yılı 1552-1556*, Manuel Serrano Y. Sanz'ın el yazmasından çev. A. Kurtoğlu, İstanbul ts., s. 100.

27 Kemal Beydilli, Stephan Gerlach'ın Rûznâme'sinde İstanbul, *Tarih Boyunca İstanbul Semineri 29 Mayıs-1 Haziran 1988 Bildiriler*, İstanbul 1989, s. 89.

28 Ârifi, *Süleymannâme*, vr. 31b; Emel Esin, *Süleymannâme The Illustrated History of Magnificent*, Washington-New York 1986.

29 Süleymaniye Ktb Esad Ef. nr. 2068, vr. 8a; Hüseyin Özdeğer, Mezuniyet Tezi, İÜ EF Tarih Bölümü 1967, s. 12, 13.

30 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları I*, Ankara 1984, s. 16, 17.

31 *Nüzhetü'l-esrar*, vr. 83b, 84a.

32 *Nüzhetü'l-esrar*, vr. 83a.

33 974-975 Bütçe Kanunnâmesinde ise II. Selim'in Kütahya'dan çıkarken maiyyetinde 4. 956 kişi olduğu kaydedilmiştir. Ahmet Akgündüz, *Osmanlı Kanunnâmeleri*, c. 7, İstanbul 1994, s. 390.

34 Daha önceki dipnotlarda yazılanlardan başka, Nurhan Atasoy, "Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik (1579 da Kars), *"Sanat Tarihi Yıllığı*, I, s. 103-109; Zeren Akalay (Tanındı), *Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar*, İÜEF , Doktora tezi, İstanbul 1972 ve "Tarihi Konularda ilk Osmanlı Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, s. 102-115 ; Bekir Kütükoğlu "Şehnâmeci Lokman", *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, 39-49.; Mübahat S. Kütükoğlu, "Minyatürlerde Divân-ı Hümâyûn ve Arz Odası" *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 16, s. 47-69; Z. T. Ertuğ, "Minyatürlü Yazmaların Tarihî Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l-esrar", *Tarih Boyunca Türk Tarihinin Kaynakları Semineri Bildiriler*, İstanbul 1997, s. 31-46 Bu sahada ilk anda dikkati çeken çalışmalardır.

EBRÛ

OSMANLI'LARIN RENK CÜNBÜŞÜ: EBRÛCULUK
189
EBRÛ SANATIMIZ
193
EBRÛ
199

OSMANLILARIN RENK CÜNBÜŞÜ: EBRÛCULUK

PROF. h.c. M. UĞUR DERMAN
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

İslâm tezyînî sanatlarının hazırlanış tekniği bakımından en câzip olanı ve yapılışında sür'atle neticeye varılanı ebrûculuktur. Menşei hakkında kesin bir hükme varmak imkânsızsa da, VIII. asırdan itibaren Çin'de *liu-şa-şien*, XII. asırdan îtibâren Japonya'da *suminagaşi* ve *beninagaşi* isimleriyle sulu vasatta yapılan bir takım çalışmaların mevcudiyeti, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesi'yle *ebre* adını alarak Türkistan'da ortaya çıkan bu sanatın târîhî gelişimi hakkında, müphem de olsa bir fikir vermektedir. Türkistan'dan en geç XVI. asır başlarında İpekyolu'nu tâkiben Îran'a geçişinde *ebrî* olarak isimlendirilen bu sanat, görünüşüyle gerçekten bulut kümelerine benzer şekiller taşıdığından, buluta nisbet ifâde eden bu Farsça ismi doğrulamaktadır. Osmanlı ülkesinde de revaç bulan aynı isim, telaffuz zorluğundan son yüzyılda Türkçe'de *ebrû*ya dönüşmüştür. Galat olmakla berâber, kaş gibi şekiller de ihtivâ ettiğinden, bu sanata *ebrû* denilmesi bir çelişki sayılmamalıdır; çünkü *ebrû* kelimesi Farsça'da kaş mânasına gelmektedir.

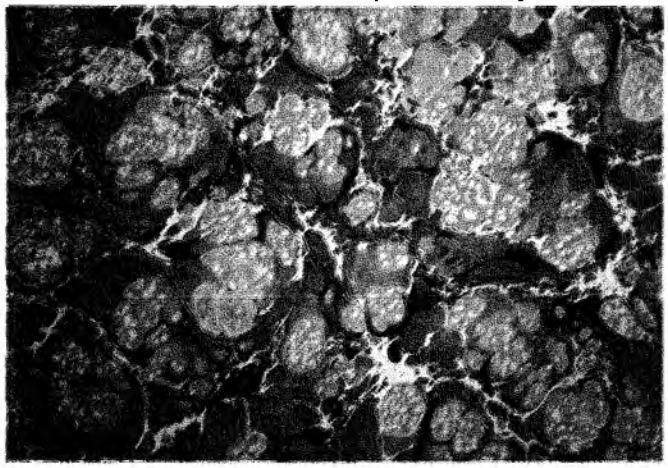
XVI. asır ortalarında Mîr Muhammed Tâhir tarafından Hindistan'da yapılmaya başlandığı rivâyet olunan ebrûculuk, buradan İran'a ve sonra da İstanbul'a kadar yayılmıştır. Aynı yüzyılın sonlarında, İstanbul'dan Avrupalı seyyahlar tarafından kendi memleketlerine götürülen ebrû kağıtları önce Almanya'da, sonra da Fransa ve İtalya'da *mermer kağıdı* veya *Türk mermer kağıdı,* hattâ sadece *Türk kâğıdı* adıyla tanınıp benimsenmiş ve oralarda da yapılmaya başlanmıştır. Zaman içinde İngiltere ve Amerika'ya da yayılan ebrû kağıdı, her ülkenin sanat anlayışına göre bir başkalık gösterir. Bunda, kullanılan değişik malzemenin de rolü olmalıdır. Aşağıda, Osmanlı devrinde İstanbul'daki hazırlanış tarzı anlatılacak olan ebrû kağıdının yapılmasında kullanılan âlet ve malzeme öncelikle tanıtılacaktır. Bu sanat, su üzerine boyaların serpilmesiyle gerçekleştirilir. Ancak, netice almak bir takım şartlara bağlıdır:

Hatib Mehmed Efendi tarafından yapılmış olan denizyıldızı nakışlı hatib ebrûsu (Süleymaniye Kütüphânesi, bir murakkaa kabından).

Boyalar: Tabiattaki renkli kaya ve topraklardan elde edilen ve *toprak boya* denilen bu boyalar suda erimez ve yağ ihtivâ etmezler. Aynı husûsiyeti taşıyan bâzı bitki boyaları da kullanılmaya uygundur. Önce dövülerek, sonra da taş üstünde sulu vasatta muhaddep (dış bükey) bir el taşı (=*destesenk*) ile inceltilerek bu boyaların zerrelerine ayrılmaları sağlanır. Klâsik ebrûculukta kullanılan boyalar

şunlardır: Sarı renk için *zırnık* (arsenik sülfür); mavi renk için çivit ağacından elde edilen ve en makbûlü *Lâhur* (Lahor) şehrinden gelen *Lâhur çividi*; siyah renk için is mürekkebinin de ana maddesi olan *balmumu isi* veya *beziryağı isi;* lâciverd renk için Bedahşan'dan gelen ve *lâciverd taşı* (lapis lazuli) adıyla bilinen *Bedahşî lâciverdi;* beyaz renk için *isfidaç* (üstübeç, bazik kurşun karbonat); tuğla kırmızısı renk için *gülbahar* (demir oksitleri fazla olan bir toprak cinsi); morumsu vişne çürüğü renk için Hindistan'da bazı yaprakların üstünde şebnem şeklinde oluşan *lök* (lek) maddesi; tütün rengi için *Çamlıca toprağı*. Boya çeşitleri sınırlı olmakla beraber, bunların birbirine katılmasıyla yeni renkler (mesela: yeşil renk *zırnık* ve *Lâhur çividi* karışımıyla bulunur) elde edilmesi cihetine gidilmiştir. Ancak cerr-i alâka etmeyen, yâni birbiriyle karıştıklarında aslî renklerini koruyan boyalar da vardır.

Ebrû Teknesi: Kullanılacak kâğıdın en ve boyuna uygun eb'adda ve 6 cm. derinliğinde, tercihan çinkodan hazırlanmış, dikdörtgen şeklinde bir teknedir. Eskiden -suyun hârice sızmasını önlemek üzere içi ziftle kaplanmış- budaksız çam ağacından (çîdene) mamûl tekneler de kullanılmaktaydı.



Hezarfen Şeyh İbrahim Edhem Efendi'nin neftli battal ebrûsu

Kitre: Teknenin içine konulacak suya lüzûcet (kıvam) vermek, böylece serpilen boyaların çekmesini önlemek için kullanılan ve çalı sınıfından *geven* isimli bir bitkinin ifrâzatı olan bu madde, krem renginde gayrimuntazam plâkalar veya şeritler hâlindedir. Suda bekletilerek mıkdârına göre 1/100 nisbetinde erimesi sağlanır ve bir torbadan süzülür. Bir tekne kitreli su takrîben 600 ebrû kağıdı çıkartabilir. *Kitre* yerine *ketentohumu, sahlep, ayvaçekirdeği, hilbe* (boytohumu) gibi maddeler de Osmanlı ebrûculuğunda kullanılmış; ancak Batı dünyasında *kitre* yerine *denizkadayıfı* tercih olunmuştur.

Öd: Kitreli suyun üstüne serpilen renklerin birbirine karışmadan yayılmasını temin için, satıh aktif safra asitleri ihtiva eden sığır ödü, kullanmadan önce her boyanın içine kâfi miktarda konur. Fazla öd ihtiva eden boya fazla yayılır. Ebrû imâlinde, sonradan ilâve edilen her renge -önceki renklerin arasında yayılmaya çalışıp kendisine yer açabilmesi için- daha fazla öd koymak gerekir.

Fırça: İnce ve düz -tercihan gülağacından kesilip çıkarılmış- bir değneğin çevresine gevşek olarak sarılmış at kuyruğu kılından yapılma bir fırça kullanılır, modern fırçalarla usûlüne uygun şekilde boya serpilemez.

Tarak: Tahta çıta üstüne muayyen sıklıktaki ince çiviler saplanmakla *taraklı ebrû* yapılmasında kullanılan tarak hazırlanmış olur.

Tel çubuk: Serpilmiş boyalara şekil vermek için ince, boya damlatmak için kalınca tel çubuk kullanılır. Eskiden bu maksatla tek at kuyruğu kılından faydalanılmıştır.

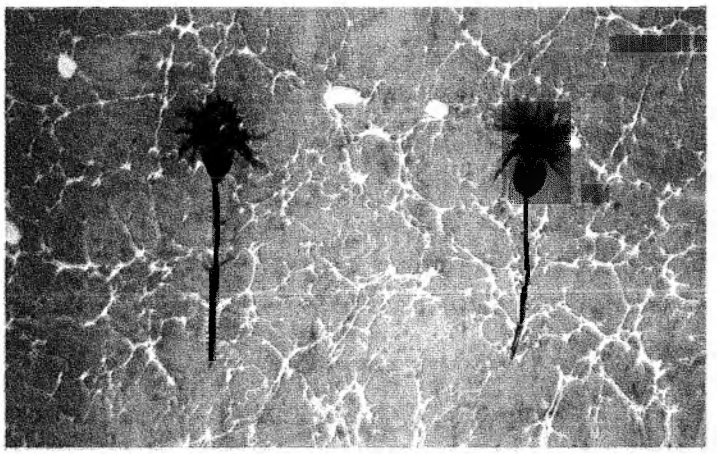
EBRÛ KAĞIDININ YAPILMASI

Tekneye konulan -usûlüne göre hazırlanmış- kitreli suyun üstüne, içine öd ilave edilmiş olan boyalar, fırça yardımıyla ve her tarafa aynı sıklıkta serpilmeye başlanır; renkler suyun sathına bulut kümeleri gibi yayılır. Her yeni atılan renk, ihtivâ ettiği öd kesâfetine göre daha evvel atılanları itip sıkıştırarak kendisine yer açar, bu tarzdaki ebrûya *battal ebrûsu* adı verilir. Aynı tarzın somaki mermerini hatırlatan renkte yapılan cinsine *somaki ebrûsu* denilir.

*Battal ebrûsu*nda, ebrû sanatkârının boyaları serpmek dışında tekneye müdahâlesi mümkün değildir; bir noktadan sonra, hâsıl olan şekillere uymak zorundadır. Bu sebeple ebrûculuk, küllî ve cüz'î irâdenin îzahı için ârif kişilerce müşahhas bir vâkıa olarak kabul edilmiş; boyaları serpmek cüz'i irâdeye, tekne sathında ortaya çıkacak olan -önceden meçhul- görüntü de küllî irâdeye benzetilmiştir. Renkler *battal ebrûsu* hazırlar gibi serpildikten sonra, tel çubuğun ucu kitreli suya dokundurulmak şartıyla önce yukarıdan aşağıya veya sağdan sola, sonra da aksi yönde keskin ve muntazam hareketlerle bütün satıhta yü-

rütülürse ortaya çıkan ebrûya *tarama (gelgit) ebrûsu*, tel çubuğun hareketleri düzensiz ve dâiremsi olursa *şal örneği*, tel çubuk yardımıyla muhitten merkeze doğru helezonî hareketler yapılırsa *bülbül yuvası* adıyla anılan ebrûlar husûle gelir. Yine renkler, battal ebrûsundaki gibi serpilerek tarak âleti, telleri kitreli suya girecek şekilde teknenin üstünde dolaştırılırsa, *taraklı ebrû* hâsıl olur. Önce *tarama ebrûsu* yapılıp, sonra *taraklı ebrû* haline getirilirse daha da câzip görüntü elde edilir. Bütün bu ebrû çeşitlerine en son olarak dağılmayan bir koyu renk serpilmesiyle *serpmeli* vasfı kazandırılmış olur. Aynı işlem neftyağı ile yapılırsa ebrû zemininde küçük boşluklar açılır, böye hazırlanmış ebrûlar için *neftli* tâbiri yaygındır. Teknedeki kitreli su kullanılıp kirlendikçe serpilen renkler bâzan kum gibi noktalanmaya başlar, buna *kumlu ebrû* adı verilir. Bu noktalar v harfi şeklinde olursa o zaman *kılçıklı ebrû* denilir.

Şimdiye kadar sayılan ebrû çeşitleri eğer hafif renkler serpilerek yapılırsa, *hafif ebrû* adıyla anılır ve bilhassa üzerine hat örnekleri yazmak için câzip bir zemin hazırlanmış olur, böyle kağıdlar yazının rahat yazılabilmesi maksadıyla ayrıca *âhâr*lenir, yani üstüne kestirilmiş yumurta akından bir cilâ tabakası sürülür.



Necmeddin Okyay'ın karanfil ebrûsu

Bir ebrû çeşidi daha vardır ki, Osmanlı devrinin mâruf ebrûcularından Ayasofya Câmii hatîbi Mehmed Efendi (ö. 1773) tarafından îcad olunduğu için *hatib ebrûsu* adıyla tanınır. Bunda, hafif renkli zemin üstüne tel çubuk yardımıyla kuvvetli renklerden birer damla belirli aralıklarla bırakılır, istenirse iç içe birkaç renk daha konabilir. İnce bir iğne, bu kat kat renkli dairelerin içinde sağdan sola, yukarıdan aşağıya birkaç defa hareket ettirilerek çark-ı felek, yürek, yıldız gibi şekiller elde edilir. Buna bağlı olarak XVIII. asrın bitişine doğru çiçek şekilleri de yapılmak istenmiştir. Lâkin Osmanlı Devleti'nin son yıllarında (1917-1918) ilk defa Hattat Necmeddin Okyay (1883-1976) eliyle, tabiî şekline en yakın *çiçekli ebrû*lar (lâle, karanfil, hercâî menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı, sümbül) yapılması başarılmıştır. Çiçekli ebrûlar, sanat tarihimizde *Necmeddin ebrûsu* adıyla tanınırlar.

Ebrûnun kağıda geçirilmesi: İstenilen tarzda hazırlanan ebrû, teknenin üstüne sağ veya soldan yavaşça yatırılan ve 15 saniye kadar bekletilen kağıda bütün güzelliğiyle geçer. Ebrûyu yapandan tarafa olan köşelerden tutulup kaldırılan kağıt, öne doğru çekilir ve uzun çıtalar üstüne serilerek gölgede kurumaya bırakılır.

Teknede yapılan nakışlar ancak bir tek kağıda geçirilebilir, bir başka kağıda alınamaz. Bir kere yapılan ebrûnun tıpkısı da bir daha tekrarlanamaz, ancak benzeri yapılabilir. Bu cihetten, her ebrû asla kopya edilemeyecek bir sanat eseri vasfını taşır.

Yine Necmeddin Okyay'ın buluşu olarak İslâmî hat sanatında yer alan *yazılı ebrû*lar vardır. Bir hat eseri arapzamkı mahlûlüyle kağıda yazıldıktan ve kurutulduktan sonra ebrû teknesine yatırılırsa, zamklı yerler ebrûyu almaz ve yazılı kısım kağıd rengiyle kalır. Eski yazma kitaplarda kağıddaki yazı sâhasının ayrı, etrafının ayrı renge boyanmasına *akkâse*, böyle kağıdlara da *akkâseli kağıd* denilir. İşte bu işlem, ebrûya da tatbik edilmiştir. Hattâ XVII. asırda, Hindistan'ın Bijapur şehrinde, bu teknikle ebrû resimler yapıldığı bilinmektedir. Ancak, Necmeddin Okyay bunları görmediği halde, hafif ebrûlu kağıdın ortasına arapzamkı mahlûlü sürüp, koyuca renklerle ikinci defa tekneye yatırdığında iki ayrı ebrûlu, yâni *akkâseli ebrû* denilen kağıd yapılmıştır; bu tarz da yine Necmeddin Okyay tarafından *yazılı ebrû*ya tatbik edilmiştir.

OSMANLI EBRÛ SANATKÂRLARI

Tarih boyunca mensupları lâyıkıyla tesbit edilmemiş sanatlardan birisi de ebrûculuktur. Bu hususta ismi

zamanımıza gelen Osmanlı ebrû sanatkârlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Şebek Mehmed Efendi: Ebrû hakkındaki en eski yazma olan 1017/1608 tarihli *Tertib-i Risâle-i Ebrî'de* bu zatın hayatta olmadığından bahsedilişi, onun XVI. yüzyılda yaşadığını göstermektedir.

Hatib Mehmed Efendi: Muharrem 1187/ Nisan 1773'deki Hocapaşa yangınında eserleriyle birlikte yanan Ayasofya Hatîbi Mehmed Efendi tarihimizde ebrûculuk denilince ilk hatırlanacak isimdir. Sultan III. Ahmed devrinde yeniden canlanan kitap sanatlarına câzip ebrûlarıyla unutulmayacak katkıları olmuştur. *Battal, şalörneği, tarama, taraklı ebrû* cinslerinde gösterdiği olağanüstü renk ve desen zevkinin yanında, daha önce anlatılan *hatib ebrûsu* da onun buluşu olarak hâlâ lakabıyla anılmaktadır.

Şeyh Sâdık Efendi: Buhârâ'da öğrendiği ebrûculuğu, Üsküdar'daki Özbekler Dergâhı'nda şeyh olarak bulunuşuyla İstanbul'a taşıyan Sâdık Efendi 1262/1846'da vefat etmiştir. Oğulları İbrahim Edhem ve Mehmed Sâlih efendiler de bu sanatı babalarından öğrenmişlerdir.

Hezarfen İbrahim Edhem Efendi: 1245/1829'da Üsküdar Özbekler Dergâhı'nda doğan Şeyh Edhem Efendi çeşitli sanat ve zenaat dallarındaki başarısından dolayı *hezarfen* (bin sanat sahibi) lakabıyla anılır. İbâdet haricindeki vakitlerini ilim ve sanata hasrederek doğramacılık, marangozluk, oymacılık, hakkâklik, hattatlık, mühürcülük, dökmecilik, tornacılık, demircilik, tesviyecilik, matbaacılık, dokumacılık, mimarlık, makine aksâmı gibi konularda kabiliyet ve husûsi çalışmalarıyla ihtisas sahibi olan Edhem Efendi'nin meziyetlerinden biri de ebrûculuğudur. Bu sâhada yetiştirdikleri arasında *Sâmi Efendi* (1838-1912), *Aziz Efendi* (1871-1934), *Abdülkâdir Kadri Efendi* (1875-1942) adlarındaki üç tanınmış hattat amatör seviyede ebrûculukla uğraşmışlar, yine talebesinden *Necmeddin Okyay* (1883-1976) bu sanatı hattatlığının yanısıra meslek edinmiştir. Osmanlı ebrûculuğunu Medresetülhattâtîn'de başlayıp Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde biten (1916-1948) hocalığı sırasında yeni nesillere öğreterek zamanımıza taşıma şerefi Necmeddin Okyay'a aittir. Bu isimler dışında, XX. asır başlarına kadar mesleğini Vezneciler'de Kağıdçılar Çarşısı'nda bulunan dükkânında sürdüren *Bekir Efendi* adında bir ebrûcu daha bilinmektedir.

OSMANLILAR'DA EBRÛNUN KULLANILMA SÂHALARI

Elin mehâreti; gözlerin renk uyumundaki isâbeti, lâkin hepsinden önde gönül şiiriyeti ile doğan ebrû kağıdı, geçmiş asırlarda yazma kitapların cildlenmesinde (*çar-kûşe kap*) ve *yan kağıdı* olarak, bundan başka *kıt'a* ve *levha*ların iç ve dış pervazlarında, ayrıca *koltuk* denilen kısımlarında çok kullanılmıştır; bu sıralananların pek güzel örneklerine müze ve kütüphanelerde rastlanır. Ancak, XIX yy. da Batı'dan idhâl edilen matbû ebrû kağıdları, hem bu sanatın zevkini kaçırmış, hem de yerli ebrûcuların geçimini güçleştirmiştir.

XVII. asırdan îtibâren Batı âleminin de ilgisini çeken ebrûculuk üzerine Roma'da 1646 yılında "Türk Kağıdı" olarak belirtildiği ilk neşriyattan beri pek çok eser yazılmıştır. Ebrûculuk, devrimizde de şevkle devam ettirilen nâdir Osmanlı sanatlarından biridir.

KAYNAKLAR

Tertîb-i Risâle-i Ebrî (yazma nüsha), 1017/1698, M. Uğur Derman Kütüphânesi;

Risâle (yazma nüsha), trhsz., Ali Emîri Kütüphânesi-Tarih Kısmı, 809, s. 1,14;

Kadı Ahmed Kummî, *Gülistan-ı Hüner*, Tahran 1352 hş, s. 41-2 (mukaddime);

Albert Haemmerle-Olga Hirch, *Buntpapier*, München, 1961;

Mehmed Ali Kağıdçı, *Ebrû-Papiers Marbrés Turcs, Palette/30*, Bâle (Suisse), 1969, s. 14-20;

M. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebrû*, İstanbul 1977;

P. Jane Easton, *Marbling, History and Bibliyography*, Los Angeles, 1983;

Marie-Ange Doizy-Stephane Ipert, *Le Papier Marbré*, son histoire et sa fabrication, France (trhsz).

EBRÛ SANATIMIZ

HİKMET BARUTCUGİL
EBRÛZEN, MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

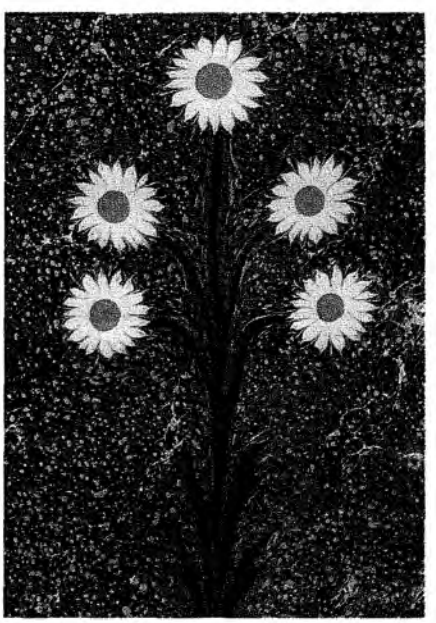
Ebru sanatından bahsederken, "En eski Türk Kağıt süsleme sanatlarından biridir" denilir. Günümüzde değişik kulanım alanları bulan bu sanat, tarih içinde hep kağıt sanatları olarak yaşamıştır. Öncelikle kağıdın zaman içinde geçirdiği ilginç serüvenine kısaca göz atalım.

M.Ö. 200'lü yıllarda Çin'de dönemin Tarım Bakanı, bitki liflerinden ve elyaflardan oluşan artık balık ağlarını kullanarak ilk defa kağıt yaptırdı. Çinlilerin yaklaşık 10 asır sakladıkları kağıt yapım sırlarını, Türkler 8. yüzyılda tekrar keşfettiler ya da bir rivayete göre 751 yılında yapılan Talas Savaşı'nda Arap Kumandan Ziyad İbn Salih tarafından esir alınan Çinli mahkumlardan öğrendiler. Bu bilgiyi 11. yüzyılda yaşıyan Arap Tarihçi Abdal Malik Al Tha' Alibi'nin yazdığı "Tuhaf ve Eğlenceli Bilgiler Kitabı"ndan öğreniyoruz.

8. yüzyılda Semerkant'da bir çok kağıt üreticisi vardı. Türkler, kağıt yapımının yanı sıra renkli kağıt ve kağıt süsleme sanatlarını da oldukça geliştirdiler. Kullanılan amaçlara ve kişilere göre gümüş veya altın varaklı, çeşitli bitki ve çiçek yaprakları kullanarak kağıtlar ürettiler. Ebru sanatı da, muhtemelen o yıllarda geliştirildi.

794 yılında Halife Harun Reşit zamanında Bağdat'da ilk kağıt fabrikası kuruldu. Bu bilgiler sonraki yıllarda Suriye, Mısır, Kuzey Afrika ülkeleri ve 12. yüzyılın başında İspanya'ya ulaştı. Buradaki en belirleyici rol, günümüzde bile bir top kağıdın 500 sayfadan ibaret olması kuralından bellidir. Günümüz İngilizce'sinde "Ream" denilen kağıt topu, eski Fransızca'da "Rayme" kelimesinden gelmiştir ki, Fransızca'ya da, İspanyolca'daki "Resma" sözcüğünden geçmiştir. Bütün bu kelimelerin kökü de Arapça'da balya-bohça anlamına gelen ve 500 yapraklık kağıt topu için kullanılan "Rızmah" kelimesidir.

Kağıt yapımı ve kırtasiyecilik kısa sürede, Bağdat'da en gözde işlerden biri hâline geldi ve 15. yüzyıla kadar devam etti. Öğretmen, yazar ve kağıt dağıtıcısı olan Ahmed İbn Abu Tahir (819 - 893), üzerinde 100'den fazla kağıtcı ve kitapçı dükkânının sıralandığı bir sokak olan, "Suq-al-Varrakin" de (Kırtasiyeciler Pazarı) yerleşmişti. Abbasiler döneminde Bağdat, sanki özel araştırma kütüphanesi gibi işlev görüyordu. 9. yüzyılda Al-Jahiz'in bu dükkânların içindeki kitapları okumak için günlük olarak kiraladığı söylenir. Bir diğer meşhur kırtasiyeci Abu-l-Faraj Muhammed Bin İshak (995 doğumlu, İbn Abu Yakup olarakta bilinir.) bu konudaki geniş bilgisiyle Ortaçağ kitap ve yazıları hakkında bilgi deposu sayılabileck bir ansiklopedi olan "Fihrist"i oluşturdu.



Çiçekli Ebrû

Kağıdın yaygınlaşması ile diğer bir çok sanatlarda olduğu gibi mimaride de bazı yenilikler gerçekleşti. İslamiyetin ilk yedi yüzyılında, inşaat plânlarından çok az bahsedilir. İnşaat büyük ölçüde başka ustaların sözle aktardığı bilgiye, tarife ve tecrübeye göre yapılırdı. 14. yüzyıldan itibaren Müslüman mimarlar, geleneksel yöntemlere ilâveten artan bir şekilde plân ve çizimler kullanmaya başladılar. Bu kültürel değişim nedeniyle mimaride belirli bir standart yaygınlaştı ve mimarın hiç gitmediği şehirde bir bina tasarlıyabilmesine imkân verdi. Bu yaklaşımın en açık örneği Osmalı İmparatorluğu'nun 1453'de İstanbul'u fethinden sonra görülür. Bu dönemde İstanbul'da yerleşik şef saray mimarları, tüm imparatorlukdaki yerel ustaların yaptığı bina, köprü, su kemeri ve cami inşaatlarının tasarımlarından sorumlu idi. Böylece Osmanlı mimarları etkileyici bir standart oluşturdular. Bir bölgedeki Osmanlı varlığı, kurşun kaplı kubbeler, kalem gibi zarif minarelerle hemen kendini belli ediyordu. Hatta *Fatih Sultan Mehmed Han* Boğaz Köprüsü için Leonardo Da' Vinci'ye tasarım yaptırmıştır.

Kağıt ve kağıt yapımının İslâm dünyasında 8. yüzyıldan itibaren yayılması edebiyat, matematik, ticaret ve özellikle sanat gibi çok çeşitli alanlarda etkileri hâlâ hissedilen kavramsal bir devrime yol açmıştır.

Bu arada İslâm sanatlarının özünü ve müslüman sanatçının ruh hâlini anlamak, konumuz olan Ebru ve sanat tarihi açısından çok önemlidir.

İslâm sanatlarının özünde "İlâhi güzellik arayışı" vardır; yani Tasavvuf temeline dayanmaktadır. Tasavvuf, İslâmın ahlâk, takvâ ve inançla yaşanmasını, aşk ve vecd (kendinden geçecek derecede Allah sevgisine daima) ile ibadet yapılmasını amaç edinen bir yoldur. Dinî vecibeleri yerine getiren bir müslümanın yaşamının, tasavvuf ile tamamlanması onu manevî derecelerin en yükseği olan Allah'ın sevgisine ulaştırır.

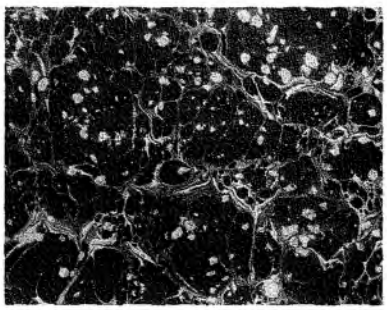
Tasavvuf, manevî hastalıkları, (ki bir, gurur, yalan, haset, kin, nefret v.s. gibi) terbiye eder. Görülmeyen düşmanlar (nefis ve şeytan) ile mücadele ederek kendini ve Rabbi'ni tanımasına yardımcı olur. Ruhun bu manevî hastalıklardan kurtulması, güzel huylarla, bezenmesi, huzur bulması, Allah'ı çok anmakla meydana gelir. Allah'ı anlamanın sayısız yolları vardır. En mühim yollardan biri de Allah'ın yarattığı güzellikleri taklit ile uğraşmak, yani sanat yapmaktır.

"Dikkat ediniz! Kalpler ancak Allah'ı zikir ile huzura kavuşur" (K. K. Yunus. 10/10).

Müslüman sanatçının amacı; güzelliği kaynağında yakalamak, maddenin (eşyanın) arkasındaki ilahî güzelliği, Allah aşkını sanatı ile aramaktır.

İşte Osmanlı sanatkârlarının hemen hepsi, bu duygu ve inanış ile Allah'a lâyık olabilecek bir estetik arayışına girmişlerdir. Bu nedenle bir çok tekke sanat atölyesi hâline getirilmiştir. Buralarda üretilen sayısız sanat şaheserlerinin altında, derviş terbiyesinin verdiği alçakgönüllülük ile imza bile atılmamıştır. Çünkü sanatçının amacı kendini Allah'ın sevgisine yaklaştırmaktır. Bu yolda ilk kural, kendi nefsinden, benliğinden kurtulmaktır. Şan, şöhret, para, pul için sanat yapılmamıştır (Büyük deha Mimar Sinan'ın hiç bir eserinde imzasına rastlanmamıştır).

Günümüze kadar gelebilen Osmanlı tekkelerinden "Özbekler Tekkesi", Ebru sanatı ve bu sanatın günümüze kadar taşınması açısından çok önemlidir.



Battal Ebrû

Gelgit Ebrûsu

Hatib Ebrûsu

Özbeklerin ve diğer Hac yolcusu Müslümanların Mekke'ye gitmeden önce İstanbul'u ziyaretleri eski bir gelenekti. Özbekler her yıl gelip kendilerine özgü ipek ve kıldan yapılmış çadırlarını Üsküdar'ın arkasındaki Sultantepe bölgesine kurarlarmış. 18. yüzyılda dönemin padişahı Çamlıca'da gezinirken bu kamp alanlarını görmüş. Tebdil-i kıyafet ile bu gruba yaklaşmış. Özbekler onu içten bir misafirperverlikle karşılamışlar. Padişah, bu dostluktan öylesine hoşnut kalmışki, Özbeklerin başındaki Nakşibendi Şeyhine burada bir dergâh yaptıracağına söz vermiş. Böylece bir vakıf kurulmuş ve Özbek Şeyhi, vakfın başına tayin edilmiş.

Çiçekli Ebrû

18. yüzyıl ortalarında III. Mustafa ahşap olarak tekkeyi inşa ettirmiş. Tekke, haremlik, selâmlık bölümleri, mescit ve semâhane ile kâgirden yapılmış mutfak ve samıçtan oluşan bir iç bahçeyi çevreleyen yapılardan ibarettir.

Kurtuluş Savaşı sırasında bir Kuvây-ı Milliye kalesi vazifesi gören tekke, tarihi içinde bir çok sanat ve zenaatın uygulandığı, öğretildiği bir okul işlevini de görmüştür. Mescidin altındaki odalar, farklı şeyhler tarafından farklı çalışmalar için atölye olarak kullanılmıştır.

Dergâhtaki kabir kitabesinde 1846'da vefat ettiğini bildiğimiz Şeyh *Sadık Efendi* ebruculuğu Buhara'da öğrendiği ve iki oğlu *Edhem* ve *Nazif Efendi*lere öğrettiği bilinmektedir (Türk Sanatında Ebru - M. Uğur Derman).

Hezârfen ünvanı ile anılan *İbrahim Ethem Efendi*'nin bir çok becerisinin yanı sıra ebru alanındaki şöhreti, Saraya kadar ulaşmış ve eserleri devrin padişahı Abdülaziz'i de etkilemişti. Bu dönemde tekke öylesine bir ebru okulu hâline gelmişti ki *Necmeddin Okyay, Sami Efendi, Abdülkadir Efendi* gibi büyük ustalar yetişmiştir. Bu arada adını bilmediğimiz nice ebru ustaları gelip geçti. Bunlardan biri de Bekir Efendi. Onunla ilgili bulabildiğimiz Süleymaniye Kütüphanesinde Süheyl Ünver bağışları 765 nolu defterde, yer almaktadır. Değerli şahsiyet merhum doktor, şu notları almış:

Ebrulu Bekimame

Rumi sene 1321, yani 1905. 1962'de olduğumuza göre, 57 sene önce Hezarifen Necmeddin Efendi üstadımız daha 23 yaşında. Açık kumral sakalları henüz terlemekte. Muazzam bir çalâkî (çeviklik) içinde. İncecik, narin bir vücud içinde. Türk sanatının yazı çeşitleri, ebru, ok atmakta, cilt yapmakta bütün marifetleri öğrenme peşinde

...

O tarihte Sami Efendi'ye devam ediyor. Talik yazı öğrenmekte. Aynı zamanda bu mübarek genç kabiliyet, işitmişler. Üsküdar'da Özbekler Şeyhi Edhem Efendi bilmediği yoktur. Ona devam ediyorlar. Artık ebruyu da öğrenmişlerdir.

Yaptıklarından en güzellerinden seçerek hediye maksadıyla belli bir günde Sami Efendi'nin Saraçhane başında, Horhor yokuşundaki evine götürüyor. Yolları bermutad Bayezid'den geçiyor. Veznecilere sapılan yerde, tam Zeynep Hanım Konağı, halen Edebiyat Fakültesi tarafı karşısında şimdiki duvardan ufak bir parçası görülen Mürekkepçi Han'ın önünde, mürekkep ve battal ebrusu yapıp satan bir Bekir Efendi var. Ona uğrar. Onun bir de Tatar çırağı var. Karşılarlar.

O tarihte kağıt piyasasında ebru yapıp satan bir Bekir Efendi. Bu piyasanın sonuncusu (Halen Üsküdar'da çarşıda aktarlık yapan, Necmeddin Efendi'nin cilt ve ebrudan hayr-ül halefi Mustafa'da dükkanında yaptığı ebruları birer lira mukabilinde satmaktadır.) Battal dediğimiz cinsten ebru yapıyor ve çok satıyorlar. Zira resmî daireler bundan çok alıyor. Ciltlere bez kaplamak adeti daha umumileşmemiş. Resmi defterlerin üstüne bunları yapıştırıyorlar. Sattığı bezir isi mürekkebi de meşhur.

Hoca, Bekir Efendi'nin elini öper oturur. "Zannederim bir şey göstereceksiniz" der. Edhem Efendi tarifiyle yapılan ebruları gösterir. Çırağı da yanında ustasına, "Bunları bu mu yapmış" deyince, o da; "Evet onlar Şeyh'in çıraklarıdır, yaparlar" diye mukabele eder.

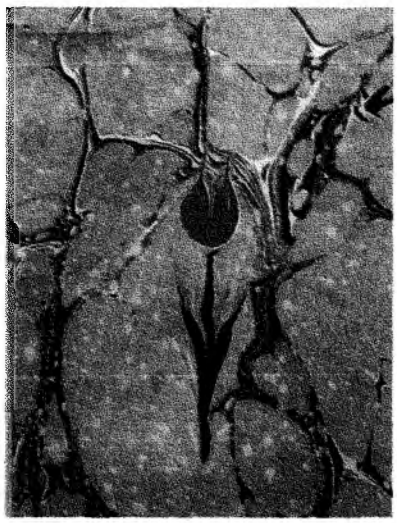
Hatip ebrusundan bütün yaptıklarını birer birer görür ve fevkalade takdir eder. Çırağı durur mu, "Usta bizde bunlar gibi Hatip ebrusu yapalım" der. Zira battalı yapmaktan bıkmış gibi bir hâli var. Bekir Efendi ona; "Oğlum Hatip ebrusunu bir kere nasılsa çokca yaptım, el'an satmakla bitiremedim ki yenisini yapayım. Tekrar edebileceğimi aklım kesmiyor" buyuruyor.

Bu Bekir Efendi hakkında başka bir bilgimiz yok. İşte bu satırlar ve ebrularından örnekler. Hatırasını Türk yazı ve teferruatı tarihine bu suretle mal etmekten bahtiyarlık duyuyorum.

Bekir Efendi çalışmış ve öğrendiklerinden hayatını kazanmış bir zat. Bu mesaisi hâlâ boşa gitmemiş görünüyor. Zira bugün ondan bahsetmekle bahtiyarım.

Bugün şâdım Süheyl. Yârlarından Bekir'i anar diyorum. Hak ona rahmet etsin, makamı cennet olsun.
20/III/1962 Dr. Süheyl ÜNVER

Son Osmanlı ebru üstadlarından en önemlilerinden biri olan Necmeddin Okyay (1883-1976) Üstadı Edhem Efendi gibi bir çok hünerlerin (okçuluk, mürekkepçilik, ahercilik, hattatlık, mücellitlik, gülcülük...) ustasıydı ve Hezârfen lakabı ile anılırdı. Çiçekli ebruların ilk uygulayıcısıdır. 1916 yılında Medresetü-l Hattâtin'de başladığı ebru hocalığını Güzel Sanatlar Akademisinde 1948'e kadar sürdürmüştür. Merhum ustanın hayatı ve eserleri kitaplar dolduracak kadar zengindir. Ebruculuğu oğulları Sami (1910-1933) ve Sacit (1915-1998) ile yeğeni Mustafa Düzgünman (1920-1990)'a öğretmiştir.


Çiçekli Ebrû

Yine Edhem Efendinin öğrencilerinden olan Şeyh Aziz Efendi (1871-1934) amatör olarak ebru çalışmalarını sürdürmüştür.

Zamanın en çok bilinen hat ustalarından olan Sâmi Efendi (1838-1912) Hezarfen Edhem Efendinin arkadaşıdır. Ebruculuğu ondan öğrenmiş fakat meslek edinmemiştir.

Edhem Efedinin babası Şeyh Sadık Efendi (.....-1846) günümüze gelen zincirin ilk halkasıdır.

Ebru tarihimiz içinde bilinen en önemli ustalardan biri de Hatip Mehmed Efendi'dir (....-1773). Çiçekli ebruların atası sayılan, günümüzde "Hatip" adı ile anılan ebru türünü çokça kullandığından bu adla anılır olmuştur.

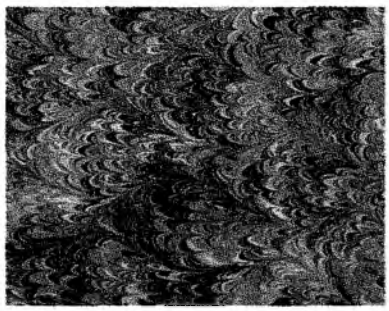
Ebru tarihimiz içinde bugüne kadar tespit edilebilen en eski ebrucu Şebek lâkabı ile bilinen Mehmed Efendi'dir. Sayın Uğur Derman'ın yazdığı Türk Sanatında Ebru adlı kitabında, ebru yapımını ve terkiplerini anlatan en eski belge niteliğindeki "Tertib-i Ebrî" adlı eserde adı geçerki "Allah rahmet eylesin" duası ile anılır. Ebrucunun ne zaman vefat ettiği meçhuldur. Hicrî 1017 (1608)'de yazılmış bu risaledeki örnekler ve dönemin diğer örnekleri oldukça tekâmül etmiş görünmektedir. Ancak Ebru sanatının o günkü düzeye gelebilmesi için birkaç yüzyıllık geçmişinin olması gerekir. Zaten yeni bulgular bu sanatın tarihini 11. yüzyıla kadar götürmektedir.

"Tertib-i Risale-i Ebri"nin yazıldığı yıllarda (1608) Avrupa'lı Seyyahlar, Ebru'nun varlığını keşfetmiş, kısa tariflerini yayınlamışlardır. George Sandys, "M. S. 1610 yılında başlayan "Bir Seyahatın Getirdikleri" adlı kitabının (ilk baskısı 1615'de yapıldı) kapak gravürünün en üst köşesinde "Latince İstanbul Gerçekleri" yazmaktadır. Aynı kitabın 72. sayfasında Türklerden şöyle söz etmektedir: "Kağıtlarını garip şekilde süslüyorlar. Bu kağıtlar renkli desen ve beneklerle boyanıyor. Bunu suyun içine batırma şekinde bir hileyle yapıyorlar." Bu bilgiler İngiltere'de Ebru sanatı ile ilgili ilk bilgiler olarak kabul edilmektedir.

İlk baskısı 1627 yılında basılan "Sylva Sylvarum" veya "Bir Tabii Tarih" adlı kitapta Francis Bacon "Türklerin kağıtları desenleme konusunda bizim kullanmadığımız güzel bir sanatı var. Çeşitli renkte yağlı boyaları alıyor, bunları damarlar halinde suyun üzerine döküyor, sonra suyu hafifçe hareketlendiriyorlar, sonra belirli kalınlıktaki kağıdı bu su ile ıslatlıyorlar kağıt boyanıyor mermer gibi damarlarla desenleniyor" denilmektedir.

Athanasius Kircher'ın Roma'da 1946 yılında yayınlanan (Ars Magna Lucis et unibrae, Roma-Pars II. Fal. 814/15) yazısında verdiği tarif ile 1662 yılında Evelin tarafından yazılan (Register Book of the Royal Society-British Museum Sloane 243 Bl. 96/98) ebru yapımı ile ilgili tarif ve reçete bugün hâlâ Türkiye'de kullanmakta olduğumuz, geleneksel ebru tekniğinin hemen hemen aynısıdır. Evelin, kitre, sığır ödü ve tabi renklerden uzun uzun bahsetmiştir. Sir Thomas Herbert'de "İran'da Yolculuklar" (1627-1629) adlı kitabında yine ebru kağıtlarını tarif etmektedir.

İngilizce olarak bilinen en eski ebru el kitabı Hug Sinclair'in yazdığı "Ebru kağıdı yapımının tüm süreci" adını taşımaktadır. 1815 yılında Glasgow'da yayınlanmıştır. 1820'de ikinci baskısı yapılan kitabın günümüze gelen ender örneklerinden bir nüshası Rochester Teknoloji Enstitusundeki Middelton koleksiyonundadır (New York U.S.A.).



Şal Örneği Ebrû

Ebru sanatımız batıda "Türk Kağıdı" adıyla anılarak 17 ve 18. yüzyıllarda tüm Avrupa'ya yayıldı. Daha sonraları "Türk Mermer Kağıdı" ve günümüzde sadece "Mermercilik" veya "Mermer Kağıdı" olarak anılmaktadır.

1977 yılında Almanya'da Von Albert Haem Merle tarafından yayınlanan *"Buntpapier"* adlı kitapta Ebru ve tarihi gelişimi ile ilgili mühim bir kısım bulunmaktadır. Bu kitapta ebrunun Türkistan'dan çıktığı İran üzerinden Anadolu'ya geldiği ve Selçuklular ve Osmanlılar tarafından yaygın bir biçimde kullanıldığını yazar. Ayrıca Türk Kağıdı adıyla 16 ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da ithal edildiğinden ve çok rağbet gördüğünden çeşitli örnekler vererek bahsediyor.

Kitabın 37. sayfasında 1600 yılından kalan Hatib Ebrusu ile 48. sayfadaki 1650 tarihli çiçekli ebru (Kasımpatı görüntüsünde) son derece ilgi çekicidir. Eğer bu tarihlendirme doğru ise Hatib Mehmed Efendi (vefatı 1773) zamanından önceleri de bu tip ebrular yapılmaktaydı. Osmanlı arşivlerindeki 1792-1832 yıllarına ait sicil defterlerinin kapaklarında benzer ebru desenleri kullanılmıştır.

Ebrulu kağıtlar, özellikle açık zeminli olanlar, Selçuklular ve Osmalılar zamanında, resmi yazışmalar, mühim anlaşmalar, sultan fermanları gibi önemli belgelerde zemin olarak kullanılırdı. Burada amaç tahrifat girişimlerini engellemek mantığına dayanır. Bugün bile çek defterleri, senet veya kağıt para gibi evrakların üzerindeki karmaşık desenlerin silindiğinde düzeltilmesinin çok zor olması, dolayısıyla caydırıcı olduğu hatırlanmalıdır.

Van Albert Haemmerle, Buntpapier'de adlı eserinde, "Arapça yazı sanki büyük ustaları yetiştirmek için varolmuştur. Harfler ve lisan bilinmese de göz için bir zevk kaynağıdır" demektedir. Gerçekten de bu ihtişamlı yazı sanatı İslâm Sanatları'nın sultanıdır. Hatları süslemek için ebrulu kağıtlar, zemin, pervaz ve cetvel olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Akkase adı verilen bir teknik ile ya şablon kullanarak ya da Arap zamkı ile yüzey örtülerek aynı kağıt üzerine değişik renkte ebrular muhteşem hat örnekleri verilmiştir.

SONUÇ

Ebruculuk yazmakla, anlatmakla bitmez. Ebrucu tekne başında nice anlatılmaz güzellikler yaşar. Fakat bu gizemli Türk Sanatı her ne hikmetse tarihi içinde yaygınlığını ve anlamını büyük ölçüde kaybetti.

C. W. Woolnough, 1853'de yazdığı "Ebru Sanatı ve Kitap Kenarlarıyla Kağıtlara Uygulanması" adlı kitabında şöyle demektedir "...Herşeyin ilerleme kaydettiği günümüzde, bunca zamandır geri bırakılmış

olan, pek az kişinin farkına vardığı bu garip ve basit sanat neden dikkat çekmesin ve neden eğer mümkünse bunlarla neler yapılabileceği denenip, gücü yararlı yönlere tevcih edilmesin?..." diyor.

Kültür ve sanat bir ağaca benzer. Ağacın kökleri ne kadar kuvvetli ve sağlıklı olur ise o ağaç iyi ve lezzetli meyve verir. Köklerimize sahip çıkıp, onları kurutmamaya özen göstermeliyiz...

Yüzlerce senedir bıkmadan usanmadan varolagelmiş kültürümüz, demek ki çok sağlam köklere sahip. Fatih dönemi tezhibleri bugün bile müzehhiblerin severek kullandıkları bir üsluptur.

Günümüz kültüründe sık sık çıkıp kaybolan sanat akımları göz önüne alınırsa, eski kültürümüzün estetik değeri daha da iyi anlaşılır.

Bu yüce çınarı yeşertelim, yaşayarak yaşatalım.

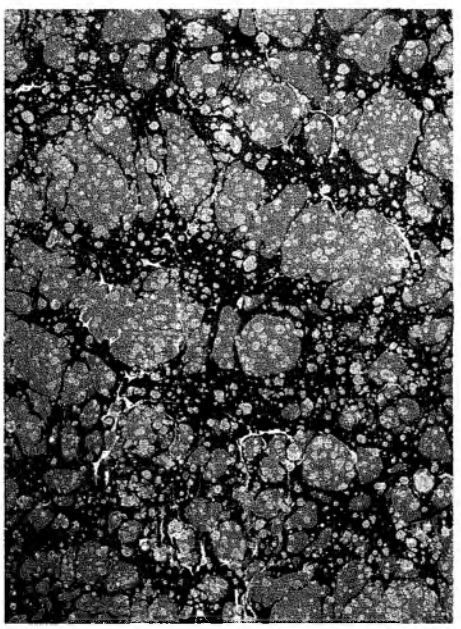
EBRU

PEYAMİ GÜREL
EBRU SANATÇISI

'Ebru' kelimesinin manası ile ilgili değişik görüşler serdedilmiştir. Ebrunun, " ebri" kelimesinden türediği düşünülmektedir. "Ebru" bulut demek olduğu için bulut ya da bulutumsu süslemeler manasına gelmektedir. Özellikle temel tarz olan battal ebrulara bakarak yerinde bir benzetme olduğunu düşünebiliriz. Ebru, Farsça yüzsuyu anlamına gelen "abru" (ab - ruy) kelimesi ile de irtibatlandırılmaktadır. Ancak, bunların doğruluğunu ya da hangisinin isabetli olduğunu tesbit etmeye uğraşmaktansa bir ilave yapmayı tercih edelim.

Ebru sanatı, El Barü isminin sanatıdır. El Barü Allah bu sanat vasıtasıyla sana, onun sana olan dostluğunun miktarını görme imkanı verir. Sen de bu sanatı icra edişindeki kemal ve berilikle kendindeki, ona olan dostluğun seyrini bilmeye başlarsın.

Ebru sanatının zahire çıkış yeri ve zamanı ile ilgili yine çeşitli rivayetler mevcuttur. İnsanoğlu tarih boyunca birçok ihtiyaçlar ile karşılaşır ve bu ihtiyaçların giderilmesindeki gayretler yeni olan şeylerin ortaya çıkışının vesilesi olur. Ancak bilinen o ki, bu sanat kâğıdın tarih sahnesine girmesiyle başlayan bir sanattır. Belgelenen en eski ebru örneği 16. asra aittir. Kâğıdın süslenmesinde, ciltlerin iç kapaklarında, yazı pervazlarında sıkça kullanılmıştır. Özellikle Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra yazı ve kitap kültürü büyük bir gelişme göstermiştir. Buna bağlı sanat dallarında da büyük ustalar yetişmiş ve nadide eserler ortaya konmuştur.


Battal Ebru.

Ebru sanatı ve ortaya konulan eserler ile ilgili estetik açıdan bir değerleme yapmak söz konusu olduğunda birçok meselenin önümüze dikildiğini görüyoruz.Birincisi, bu değerlendirmeleri tarihi ve sosyal anlamları içerisinde ele alabilmek için, tanım ve yöntemlerin yeterlilikleri üzerinde çalışma gerekliliği hasıl olmaktadır. İkincisi, hem bu sanatın kendine ait iç yapısını kavrayabilmek hem de sosyal ve estetik değerini ortaya koymak ihtiyacı duyulmaktadır.

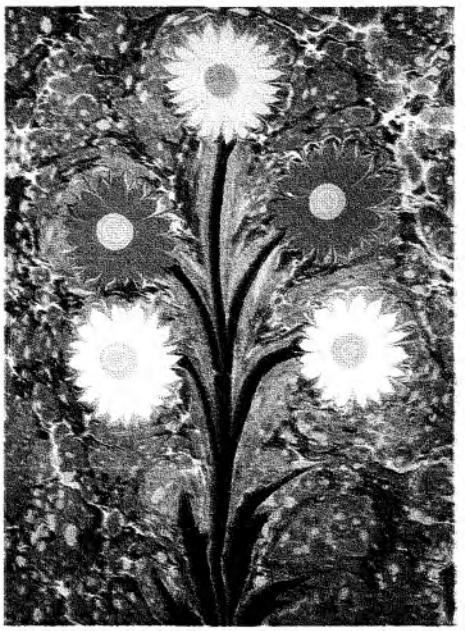
Elbette bu tanımları ve yöntemleri burada tartışmaya açmak bir makalenin hacmini aşacağı kanaatindeyim hele hele yeterliliklerine karar verebilmeyi henüz çok erken buluyorum. Çünkü ilmi bir titizlik ve hassasiyet ile bütün bu yöntem ve sonuçların yeniden tahlil edilmesi gerekmektedir. Ancak bu aşamada yöntem ve tanım meselesine bir katkı olabileceği zannından hareketle, estetik değerlendirme ile ilgili önümüze iki temel problem koyalım. Birincisi, estetik biliminin alanı olan ve mantıktan ayrı düşünülen duyular alanının kavranış tarzını yeniden ele almak. Bu alanın diğer bilgi alanları ile olan bağlantısını ve sınırlarını çizebilmek. İkincisi, bu çalışmanın sonucunda yapılabilecek tespitleri farklı kelimelerle ifade

etmek ve bunu sistemleştirebilmek. Çünkü genelde konular, siz o konuya nasıl baktığınız ve nasıl bir yöntem kullandığınız ile alakalı olarak çok farklı sonuçlara götürmektedir. Hele hele sanat gibi ve de ebru sanatı gibi bir konuda çok ihtiyatlı olunması gereği vardır. Bir kere bütün araştırma ve bilim disiplinlerinde mutlaklaştırılan, ancak disiplinin kendi içinde farklı sonuçlara götürebilen "Hakikat ve Doğruluk" tanımını ele almamız gerekmektedir.

Bu noktada teklifimiz, klasik estetik disiplinlerinden farklı olarak bu ele alışın öncelikle tevhid ilkesinden hareketle ve Allahü Teala'nın sıfatlarının doğru anlaşılması ekseninde başlaması ihtiyacıdır. Deney ve isbata dayanmayan izafi gibi gözüken bir alanda referans noktalarının belirlenmeye çalışılması anlayışın seyrini büyük ölçüde değiştirecektir.

Bütün bu teorik karmaşa gibi gözüken alanların, aynı zamanda bir bilgi teorisi meselesi olduğunu unutmamak gerekir. Bu ekseni koyuş tarzının üstesinden gelebilmek elbette bir tek düşünüre has bir çalışma olmayacaktır. Ben sadece, bu tartışmalara katkıda bulunmayı arzu ediyorum. Çünkü bu eksenden hareketle yapılabilecek olan tanımların, sadece güzelliği ilgilendiren bölümüne olduğu kadar, diğer disiplinlerin de tartışma içerisine çekilebileceğini düşünüyorum. Bilimsel disiplinlerde ki bu alan tartışmalarının bilgi teorisi ve "Hakikat" ile ilgili olması nedeniyle tasavvuf ve ilahiyat bilimcilerini öncelikle ilgilendirdiği kanatindeyim. İleride, yukarıdaki yöntem teklifimize istinaden bazı tahlil sonuçlarını vermeye gayret edeceğim.

Üstte belirttiğimiz gibi ebru sanatını, İslam Tarihinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Ancak şunu da ihtiyatla belirtelim ki İslam zerafeti ve güzellik anlayışı ile müslümanların güzellik anlayışı ve zerafeti farklılık arzetmektedir. İslam güzelliği ve zerafeti yaratılış, varoluştur. Nesnelerin biçimleri, formları, kokularıdır, aldığı verdiği yansıttığı ışıktır. Bir ara, bir meşrubat firmasının reklamlarında, muz yuvarlak, karpuz yıldız biçiminde, bezelye dikdörtgen bir formda sunuluyordu ve hemen şuurumuz bize böyle bir şeyin mümkün olamayacağını hatırlatıyordu. Sadece alıştıklarımıza aykırı olduğundan değil, formun değişmesi ile muhtevada da birçok şeyin değiştiğini bildiğimiz için bize garip geliyordu. Çünkü tabii oluşun kendisi çok iyi hesaplanmış, en güzel ve amacına en uygun biçimi almış şekildedir. Muz o şekilde yuvarlak olsaydı muhtemelen aynı koku ve lezzet olmayacaktı. Çünkü bu güzellik ve zerafet yaratılışla ilgilidir. Kimse tartışma konusu yapamaz.

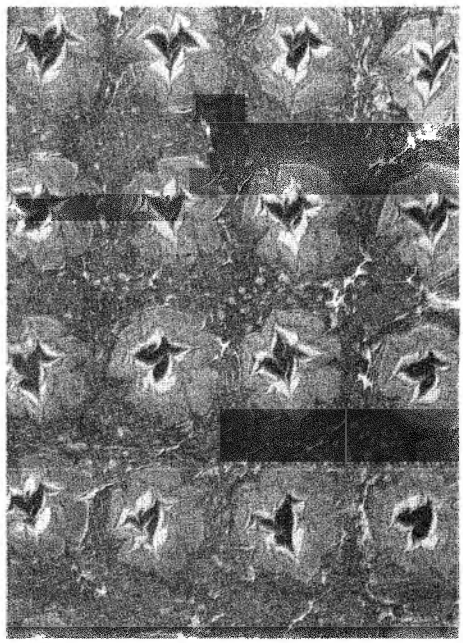

Çiçekli Ebru, Mustafa Düzgünman.

Müslümanların zerafet ve güzellik anlayışı ise farklı bir alandır, artık burada insanın ürettiği vardır. Biz güzelliği genel olarak üretilmiş eserlerde ararız. Eğer bu eserler belli kaide, kurallar çerçevesinde belli bir güzel sınıfına giriyorsa biz onu güzel diye niteleriz. Oysa en az üretilenler kadar, üretenlerin kendi güzellik ve zerafetleri önemlidir. Çünkü hakikaten evrensel anlamda güzel olan bir şey güzel olanlardan sadır olur. Hangi toplumda, inançta olursa olsun, eğer ortaya herkes tarafından güzel denilebilecek bir şey konmuşsa bu o kişinin güzelliğinden kaynaklanıyordur. Bizim farklılığımız ise diğer inanç sistemlerine sahip olanlara göre çok daha şanslı oluşumuzdur. O da şudur. Biz, diğer inanca mensup olan insanların nüfuz edemeyeceği, giremeyeceği, kemalatına ulaşamayacağı makamlara kadar yükselebilme, sonsuz bir güzelliğe kavuşabilme ve sonsuz güzelliği yansıtabilme şansına sahibiz. Buna ulaşamadığımız taktirde, bu yolculuğun hangi noktasında, hangi makamında isek ortaya çıkan eserlerde ona göredir.

Onun için güzellik kavramını tabii olanlar üretenler ve üretilenler arasındaki ilişkileri kavramaya çalışarak anlamakta yarar buluyorum.

Bu şekilde baktığımızda ebru sanatının farklı şekilde anlaşılması imkanı doğmaktadır. Bir kere her sanatın Allahın sıfatları ile alakalı olduğunu belirtmiştik. Tabiatıyla, ebru sanatı ile uğraşan kişinin mana sahibi olması ve manalara nüfuz edebilmesi gerekmektedir. Her ne kadar sadece kağıdı süslemeyle alakalı ve zanaatkârane bir uğraş olarak gözüksede, mana ile olan ilişkisi gözden kaçırılmamalıdır.

"İnsan her halde yaratışı taklit etmek istiyor. Ruha bunun tohumu serpilmiş. Nesneler ve şeyler bile Yaratıcı' ya doğru imalar, işaretler... içinde ; bir Sonsuz Var Olan'ı görmek ve göstermek arzusuyla tutuşuyor. Madem " bir hurma kütüğü bile sonsuz olmak istiyor", insan nasıl istemez? Ve yaratılışındaki sese eğilim gösterenler -ister sanatçı olsun, ister gözlemci, ister avcı suretinde olsun- daima var olacaklar. Talihin açık oluşu ve ilahi bağışlar, biraz da iradelerine, ilhamlarına, gayretlerine, hassasiyetlerine göre olacak kuşkusuz. Yoksa ne esinti, ne yetenek, ne ışık, ne ortam, ne kitre, ne çalışma, ne tekne... yetmez öyle bir güzelliği karşılamaya. Destimuhsin de gerekli, aynımuhsin de!. Kısaca yaratışın taklidi halinde, her şey ama her şey hazır olmalı; tekne de, esinti de, ışık da, saye de, el de, göz de, gönül de.. Hepsinin üstünde de aşk lazım...."[1]



Hatib ebrularından Çork-ı Felek.

Çünkü ebru, manayı yüklenen surettir. Önemli olan o surette görüntüleneni görebilmektir. Bu surette kişi hem kendine ait manayı ya da başka manaların suretlerini görebilir hale gelmektedir

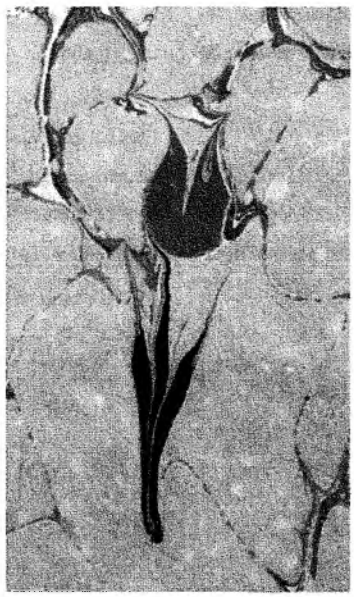
İkincisi, ebru sanatçısı bu sanatı niçin yaptığının şuuruna varmalıdır. Şuuruna varması ile bu sanata ait sevgiyi kendisinde bulacaktır. Bu sevgi, sanatın teşvikçi sevgisidir. Bu sevgi, sanattan kendine gelen sevgidir. Sanatçı, bu sevgiyi kendisinde bulmasıyla yeniliklere doğru yolculuk etme kapılarının kendine açıldığını bulur.

Üreten ve üretilen arasındaki bu karşılıklı ilişkinin güzelliği tabii olarak topluma da yansımaktadır. Ebru sanatının Türklerin İslamiyeti kabulü ve Osmanlı ile zirveye ulaşmasını anlamak için bu ilişkiyi kendi tarihi şartları içerisinde iyice tanımak gerekmektedir.

" Gelişme dinamikleriyle, idealleştirilmiş bir ferdin bağıntısı bilinir. Bunda realiteyi zorlayan, onun direnişlerini kıran ve değiştirip yineleyen ferttir. Bu fert bilinci realiteyle sürekli bir hesaplaşma içinde bulunur. Bu davranışta da duyuştan çok akıl geçerlidir. Bu aynı zamanda bilgiyi amaçlayan bir güven duygusu da demektir. Dışa, doğaya dönük olan bu temel eğilimin karşıtı ise içe dönük bilgeliğin sınırları içindeki insanı bulur. Bu karşı eğilimdeki fert sorunu ise gelişme dinamikleriyle bağıntıda görülmez. Hatta onun için değişmezliğin aslolduğu ileri sürülür. Çünkü öbüründen farklı olarak bunda insanla dünya arasında bir açıklık, bir uzaklık bulunduğu ve insanın zihni ürünlerini bu uzaklık bilinciyle şemalaştırdığı, bu şemaları kendi dışında olup biteni sükunetle temaşa etmeye yarayan bir araç olarak kavradığı düşünülür. Burada hiçbirşey değişikliğe zorlanmaz, duyarlı bir seyirle yetinilir kanısı yaygın ve geçerlidir.....

Gelişmeye kapalı bir öge olarak tanımlanan soyut şemanın kendisi,gelişmenin taşıyıcısı bir ana etken kimliğine bu suretle dönüşür. Soyut bir şemanın işaret ettiği nesnellikle bağıntısı bir bakıma şeklen onunla aynı, ama, aynen ondan gayri olması anlamını da taşır. Nesnel olanla doğacı bir benzetme yolundan, şematik olmayan bir buluşma ise dıştaki gerçekliğin yani doğadaki nesnelliğin direnişiyle karşı karşıya bulunur. Çünkü biçim dıştaki nesneye benzemek kaygısındadır. Oysa nesnenin sürekli bir oluş ve değişim içinde bulunuşu böyle bir biçim kaygısına aykırıdır.

Şematik bir biçimlendirmenin nesnel olanla ilişkisi ise nesnel olanı, onun değişim ve oluş süreci içinde ele geçirmektir. Soyut şema böylece bir bakıma direnişi yok edilmiş bir nesnelliği ele geçirerek, onu kendi şematik mahiyetine aykırı bir iç direniş olgusu olarak kapsar ve soyut şema bu yüzden iç gelişme dinamiğinin biçim kazanışı olarak da tanımlanabilir. Gelişmenin iç dinamiği, soyut bir şemanın nesnel bir dünya ile buluşma zorunlulukları karşısında bile kendi biçimsel özelliklerini doğrulaması ile belirlenir, yani geliştirici gerilimi dış ülke ile kendi arasında değil, kendi iç yapısındaki zıtlıktan elde eder. Şematik oluşumun sonsuz süreye açılışı ile bir an birliğine kapanışı arasındaki ikiliksel nitelik de buna bağlıdır."[2]



Çiçekli ebru.

Sosyal ve tarihi sürece etki eden birçok faktör aynı zamanda sanat icracısı durumunda olan kişileri de etkilemektedir. Değişik şekillerde ifade edilebilecek nesneler ve manalar ilişkisi özellikle hat sanatında derinlemesine ve içe dönük bir zenginleşmenin örnekleri ile doludur. Bir kere bütün bu farklılık ve zıtlıkları birleştirici ve birliğe işaret eden Allah ve Resulünün (S.A.V) kelamı herşeyin üzerinde tutulmakta idi. Dolayısı ile bu birleştirici unsurun sanat dallarındaki yatay çeşitlenmeyi bir ölçüde yavaşlattığını, nesneler ve nesnelerin manalarını yeniden kavrayışı farklı bir potaya aktardığını daha kolay anlayabiliyoruz. İç yenilenmenin, şemanın ya da arındırılmış biçimin, diklemesine çeşitlendirilmesi çizgi üzerindeki nüans farklarını arttırır.

Ancak bu gelişmenin yanında belki de sessiz adımlarla ilerlemekte olan ebru sanatı bu nesne - şema ilişkisini çok daha farklı bir noktadan takip ediyordu. Hat sanatında aynı çizgi üzerinde nüans farkı adedi belirli bir sınırlılığı ihtiva etmekteydi oysa ebru ve ebru da görüntülenenler her seferinde baştan sona farklı olma özelliğine sahipti. Hatta her bir tarz (battal, şal vs) kendi içinde sonsuz değişkenin hareketine imkan sağlıyor ve yapısı itibariyle aynının bir daha meydana getirilmesine imkan tanımıyordu. Kendine has iç dinamiklere sahip olan ebru sanatı, bütün bu gelişmeleri bir taraftan cilt kapaklarını süsleyerek bir taraftan hat levhalarının kenarlarında ve yazı zemini olarak varlığını sürdürdü. Bu dinamikler hem ebru sanatçısının kendi seyrü serüvenine aracılık etmekte hem de sürekli yenilenmesi ile gelenekleşme imkanı buluyordu.

Sosyal ve siyasi gelişmeler, bugün için birçok geleneğin hayatiyetini sürdürmesini mümkün kılmamaktadır. Oysa ebru, bu özellikleri sayesinde belki insanlık tarihinin en köklü ve sürmekte olan sanat dallarından biri olma şansını ihtiva etmektedir.

---

1 Hasan Akay, Ebrunun Yüzü Suyu, Dergah Dergisi, İstanbul Kasım 1995 Sayı 69, s 20

2 Sezer Tansuğ, Karşıtı Aramak, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983 s.121,122

ÇİNİ

ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİ
(XV.-XVI. YÜZYIL BAŞI İZNİK - BURSA - EDİRNE)
205

OSMANLI ÇİNİCİLİĞİNDE İZNİK
213

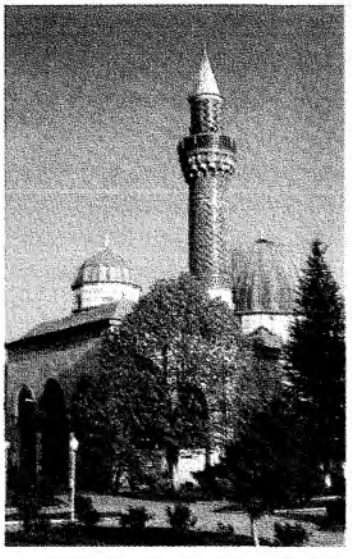
İZNİK ÇİNİLERİNDE ULAMA KARO TASARIMLARI
220

ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİ (XV.-XVI. YÜZYIL BAŞI İZNİK-BURSA-EDİRNE)

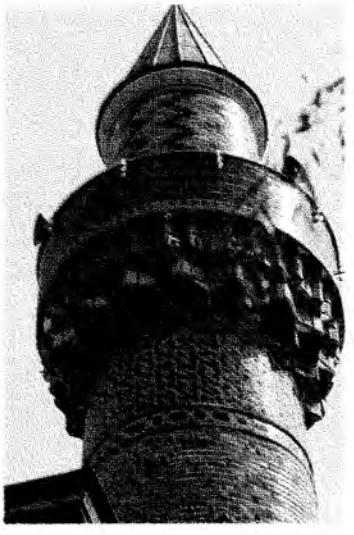
PROF. DR. GÖNÜL ÖNEY
EGE ÜNİVERSİTESİ REKTÖR YARDIMCISI

Erken Osmanlı dönemi mimarisi, sanat tarihi açısından çok renkli ve çeşitli denemelerin, yeniliklerin gerçekleştiği bir dönemdir. İlk merkez İznik'ten sonra, Bursa'nın Osmanlıların başkenti olmasıyla yoğun bir imar faaliyetine girişilir (1326), Anadolu'da gelinen çok yönlü, zengin Selçuklu mimarisinden farklı ve giderek Osmanlılaşan bir üslûpla yapılan eserlerde mimari bezeme açısından da yenilikler görülür. Selçukluların, iç mekanda taş kabartma, sırlı tuğla, çini mozayikle süslenen eserlerinin yerine, özellikle dinî mimaride, sıva üzerine kalem işi boyamalar, alçılar, düz çini plakalar, renkli sır (cuerda seca) tekniğinde ve "mavi-beyaz" olarak isimlendirilen sıraltı tekniğinde çiniler kullanılır. Daha önce Selçuklu yerleşimi ve hakimiyeti alanına girmemiş olan Batı Anadolu Beylikleri'nin birbirleri ile rekabet edercesine yeni arayışları bu yeni üslûbun yaratılmasına yol açmıştır.

14.-15. yüzyıl İznik, Bursa, Kütahya ve Edirne eserlerinde görülen çini süsleme, bir yandan Tebriz, Semerkant, Buhara'ya kadar uzanan Timur devri eserlerinin etkisini yansıtırken, öte yandan İpek Yolu'yla Çin'den Bursa'ya uzanan ticaret kervanlarının getirdiği zengin Yuan ve Ming hanedanı dönemi porselenlerinin çinilere yansıyan etkisini gösterir.



İznik Yeşil İmaret'in minaresi (1378).



İznik Yeşil İmaret'in minaresini süsleyen sırlı tuğla süslemeler (1378).

Yıldırım Bayezid'in (1402) Timur ordusuna Ankara Savaşı'nda yenilmesi, dönemin en önemli tarihi olaylarındandır. Timur ordularının önünden kaçan İranlı (Tebrizli) ustaların Anadolu'ya gelişi, Timur'un Anadolu'dan Semerkant'a götürdüğü ve sonradan yine Anadolu'ya dönen ustaların faaliyeti Osmanlı çini sanatına yeni bir soluk getirir.

Bu yeni akıma karşın, az da olsa bazı eserlerde Selçuklu dönemi çini geleneğinin etkisini izleriz. Örneğin İznik Yeşil İmaret'in minaresini bezeyen sırlı tuğlalar (1378), Bursa Yeşil Medrese'nin pencere alınlıklarında tuğlalarla birlikte geometrik kompozisyonlar oluşturan firuze sırlı tuğlalar (1421-1422) buna örnek gösterilebilir. Bursa Yeşil Türbe'nin (1421) dışını giydiren firuze çini kaplama ise daha önce ve sonra tekrarlanmayan tek örnek olarak dikkati çeker.

Erken Osmanlı devrinde Selçuklu çinilerinin firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru, siyah renklerine ilaveten, Timur devri

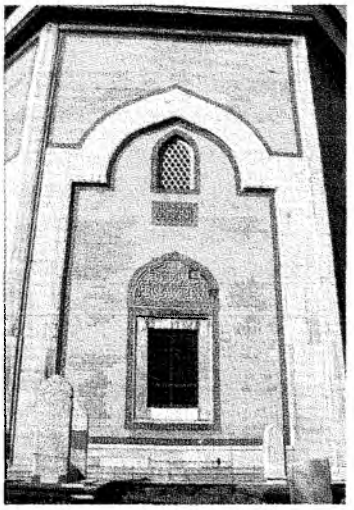
mimarisinde olduğu gibi, beyaz, fıstık yeşili, sarı, eflâtun sırlar ve altın yaldız boyamalar da kulanılmaya başlanır. Sır, kum esasına dayalı silisin çinisi üzerine sürülüp fırınlanması ve cam gibi şeffaf bir tabaka oluşturmasıyla sağlanır. Kitle halindeki sır tozhaline getirilip, su ile sulandırılıp kurutulmuş tuğlaya, çiniye veya seramiğe sürülür, fırınlanarak sert bir tabaka şeklinde alttaki çini hamuruyla kaynaşır. Bu çinilerde genellikle astar kullanılmaz.

İznik-Bursa ve Kütahya eserlerinde Selçukluların çini mozayik süslemesi yerine, kare, dikdörtgen, üçgen ve altıgen formlu, kırmızı hamurlu çinilerin cami, medrese, imaret, türbe gibi dinî yapıların içinde duvarları, kemerleri, eyvanları, lâhitleri kapladığını görürüz. Değişik renkte çinilerin meydana getirdiği geometrik kompozisyona yapıların sade iç mimarisine canlı bir görünüm kazandırır. İznik Orhan Bey İmareti (1335), Bursa Yeşil Camii Külliyesi (1421-1422), Şehzade Ahmed (1429), Şehzade Cem (1474), Şehzade Mahmut (1506) Türbelerinde ve Muradiye Camii'nde (1426), Edirne Şah Melek Camii'nde (1429), İstanbul Çinili Köşk'te (1472), Kütahya Yakup Bey (1427) ve İshak Fakih Türbelerinde (1433) bu şekilde zengin bir çini süsleme uygulanmıştır.

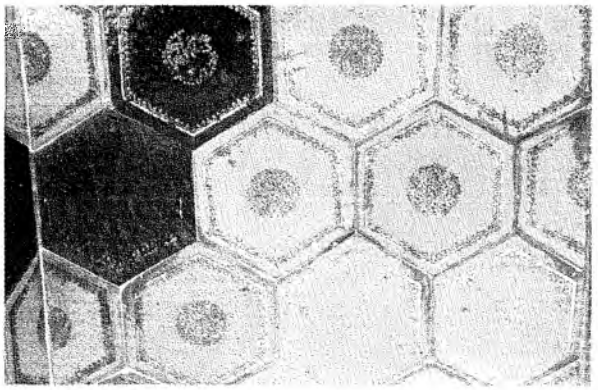
Bursa Yeşil Medrese'nin pencere alınlıklarında yer alan firuze sırlı tuğla süsleme (4121-1422).

Tek renk sırlı çiniler henüz hamur yumuşakken baskı kalıp ile şekillendirilip süslenebilir. Bursa türbelerinin çinili lâhitlerinde görülen kabartmalı süsler ve yazılar bu şekilde işlenmiştir. Tek renk sırlı düz çinilerin süslemesinde sık karşılaşılan ikinci bir yol, sır üstüne altın yaldızla baskı ıstampa veya boyama yapılmasıdır. Yarım ve tam palmet yapaklarından oluşan altın yaldızlı girift madalyonlar, sarmaşık kompozisyonlar, bu çinilere hareket katar. Sır üstüne yapılan altın yaldız süslmeme geleneği Konya Karatay Medresesi'nde olduğu gibi, ender örneklerle Selçuklu devrine kadar uzanır.

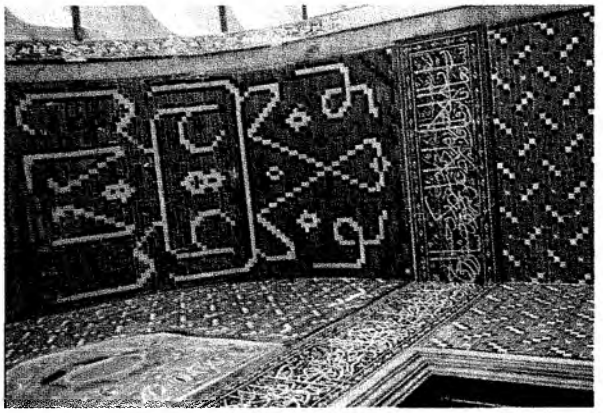
İslam mimarisinde, özellikle Anadolu Selçuklu döneminde çok gelişen ve zengin örnekleri görülen "çini mozayik" tekniği, Erken Osmanlı Devri'nde çok az örnekte ve iri taneli çini parçacıklarından oluşan kompozisyonlarla uygulanır. Az rastlanan bu çini mozayik bezeme Bursa Yeşil Türbe'de olduğu gibi (1421-1422), düz çini plakaların veya renkli sır tekni-



Bursa Yeşil Türbe'nin tüm dış yüzeyini kaplayan firuze renkli çiniler (1421).



Bursa Cem Sultan Türbesi'nin duvarlarını kaplayan altın yaldızlı çiniler (1479).

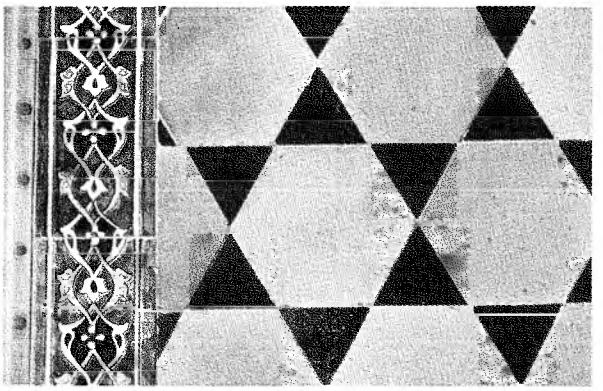


İstanbul Çinili Köşk'ten çini-mozayik süslemeler (1472).

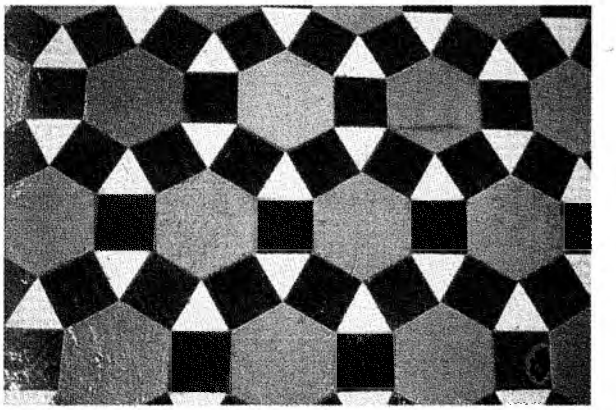
ğinde (cuerda seca) çini süslemenin arasında görülür.

"Çini mozayik" uygulamasında farklı renklerdeki çini plakalarından istenilen desene göre kesilen küçük çini parçacıklar, sırlı yüzleri baş aşağı gelmek üzere, bitkisel veya geometrik bir dekor meydana getirecek şekilde kalıba yerleştirilir ve üzerlerine harç dökülür. Daha sonra kalıptan sökülüp duvarlara tatbik edilen çini mozayik levhalar büyük ustalıkla işlenmiştir. Uzaktan bakıldığında bunları renkli sır tekniğinden ayırdetmek zordur. Selçukluların, firuze, patlıcan moru ve kobalt mavisi renklerinden oluşan çini mozayik bezemesi, Erken Osmanlı örneklerinde, Bursa Muradiye Camii (1426) son cemaatinde veya Bursa Yeşil Camii Külliyesi'nde olduğu gibi, koyu sarı ve beyaz renklerin ilavesiyle zenginleşir. Çini mozayik süsleme geleneğinin ender örneklerle İstanbul'a kadar uzandığını görürüz. İstanbul Çinili Köşk (1472) ve Mahmut Paşa Türbesi (1425) buna örnektir. Renkli sır süslemede, sırsız bazı çini parçacıklarının mat kırmızı bir macunla kaplanarak renk düzenine zenginlik kattığı görülür. Aynı kırmızı macunlu süsleme (cuerda seca) renkli sırla işlenmiş çinili satıhlarda da görülür. Kristalize civa sülfürü olduğu anlaşılan bu kırmızı renk 16. yüzyıl ortası İznik çinilerinde görülmeye başlanan sıraltı kırmızı rengin öncüsü olmuştur.

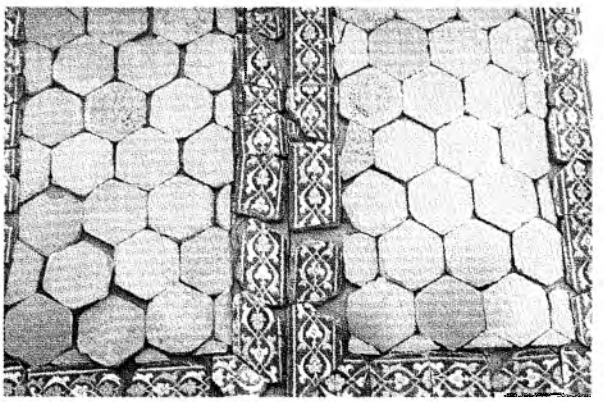
Erken Osmanlı çini süslemesinin Uzak Doğu, Timur devri etkili en ilginç ve yeni örnekleri, yukarıda adı geçen "renkli sır" (cuerda seca) tekniğinde üretilen çinilerdir. 15. yüzyılda özellikle Bursa, Kütahya ve Edirne'de uygulanan bu teknik birkaç örnekle 16. yüzyıl başında İstanbul'a kadar varmıştır. Timur ordularının Anadolu'ya uzanmasıyla ve daha önce ipek yoluyla gelişen Doğu-Batı ticaretiyle artan Uzak Doğu etkisi, sanatta kendini, özellikle çini ve seramik dünyasında hissettirir. Semerkant'ın ünlü medreselerinde ve Şah Zinde türbelerinde, İran'da Tebriz Gök Mecsid ve büyük ustalıkla işlenen renkli sır tekniği Osmanlı eserlerinde aynı başarıyla uygulanmıştır. 1964 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından İz-



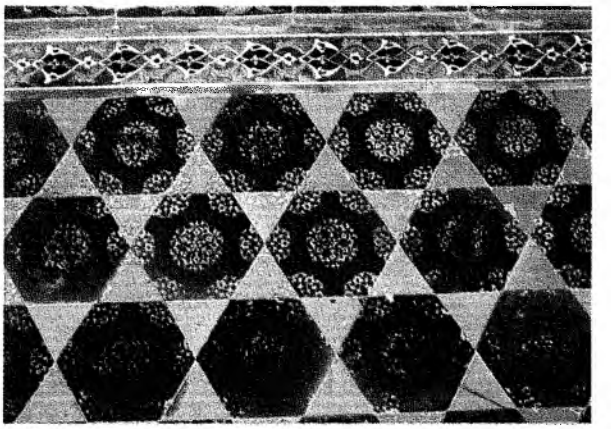
Bursa Yeşil Camii'nden tek renk sırlı düz çiniler ve renkli sır teknikli çini bordür (1421-1422).



Bursa Muradiye Camii'nde tek renk sırlı düz çiniler (1426).



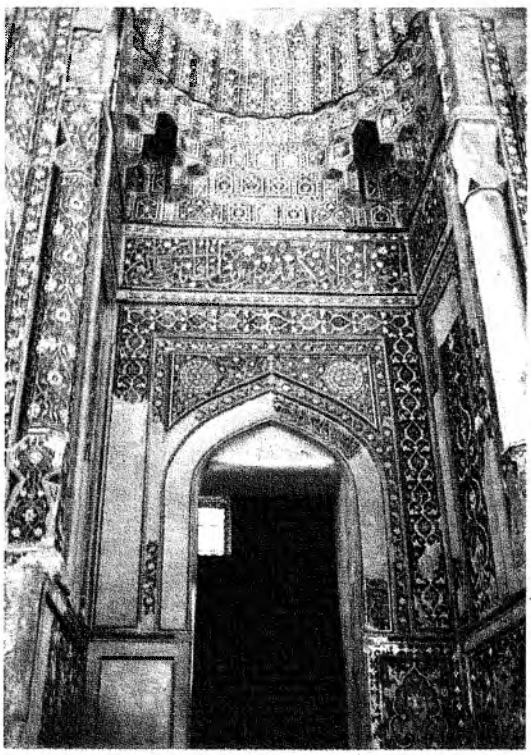
Edirne Şahmelek Camii'nden tek renk sırlı düz çiniler ve renkli sır teknikli çini bordür (1429).



Bursa Yeşil Camii'nden altın yaldızlı çiniler (1421-1422).

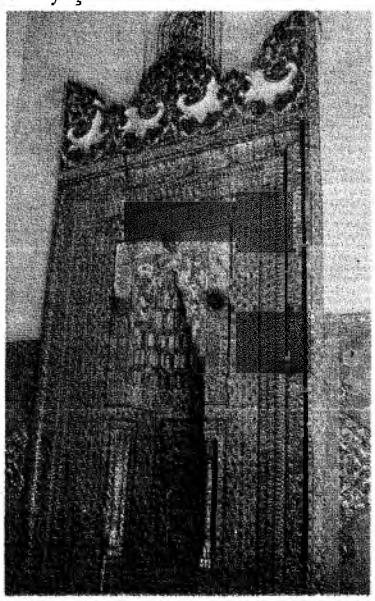
nik'te başlatılan ve Prof. Dr. Ara Altun tarafından sürdürülen İznik çini fırınları kazıları Osmanlı çinilerinin tarihi gelişimi konusunda bizleri aydınlattığı halde, "renkli sır" tekniğinin kökeni ve yapım merkezi konusuna bir ipucu vermemiştir. Serbest kuartz, yüksek silis oranlı, kırmızı hamurları olan renkli sır çiniler büyük olasılıkla belli bir süsleme programına göre, eserlerin yakınında kurulan geçici atölyelerde yapılmışlardır. Bursa, Edirne ve İstanbul örneklerinin desen ve hamur bakımından farklılıklar göstermesi de buna işaret eder.

Renkli sırla işlenen çinilerde desen hamura kalıpla basılarak veya kazılarak işlenir. Bu nedenle, istendiğinde kabartmalı veya ajur gibi delikli desenler de elde edilebilir. Çini fırınlandıktan veya kurutulduktan sonra, üzerine astar çekilmeden, mavi, firuze, lâcivert, siyah, beyaz, sarı, mor, eflâtun, fıstık yeşili renkli sırlarla desen boyanır. Motiflerin birbirine karışmaması için aralarına balmumu veya nebati yağ, mangan karışımı sürülür. Fırınlamada balmumunun erimesi ile motiflerin arasındaki sınırlar kırmızı çizgi şeklinde belirir. Nebati yağ karışımında ise sınırlar siyaha döner. Bu teknikte de renkli sırla boyanan satıhların arasında yer yer, çini mozayik süslemede olduğu gibi, mat kırmızı, macun gibi satıhlar görülür. Bunlar fırınlamadan sonra uygulanarak çininin renk programını zenginleştirir. Bazı örneklerde altın yaldızla boyama da uygulanır. Renkli sır tekniği, İslam çini sanatında İspanya'da da çok yaygındır. Burada renkli sırların birbirine karışmaması için iplik (cuerda seca) kullanıldığından sanat tarihinde tekniğe bu ad verilmiştir.



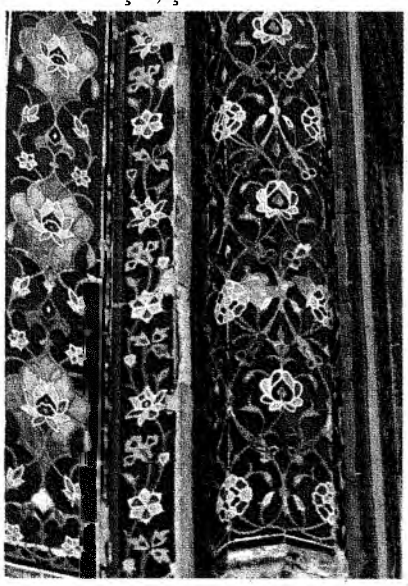
Semerkant Şahzinde mezarlığında, bilinmeyen türbeden renkli sır teknikli çiniler (14.-15. yy.).

Renkli sırla boyamada desenler çini mozayik tekniğine kıyasla daha kolay şekillendirilir. Bu nedenle karmaşık, çok katlı izlenimi ve-



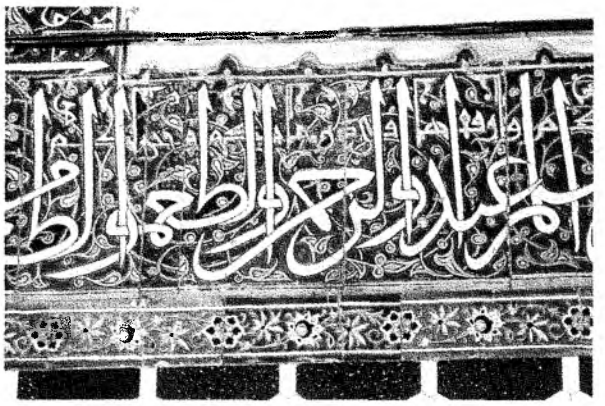
Bursa Yeşil Türbe'nin renkli sır tekniğindeki mihrab (1421).

Edirne Muradiye Camii mihrabını süsleyen renkli sır teknikli ve mavi beyaz renkli çiniler (1426).



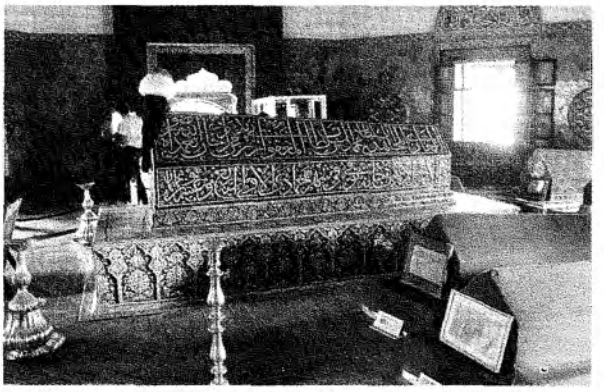
Semerkant Şahzinde mezarlığında yer alan Tuman Aka Türbesi'nin renkli sır teknikli çiniler (14.-15. yy.).

ren, bitkisel ve geometrik desenler, kûfi ve sülüs ayet yazıları, kitâbeler kolaylıkla uygulanabilmiştir. Osmanlı sanatına Uzak Doğu'dan kazandırılan bu yeni teknikle işlenen çinilerde, Selçuklu bezemesiyle kıyaslandığında, daha gerçekçi üslûpla çiçek ve yapraklar Çin sanatı etkili şakayık, krizantem lotus motifleri dikati çeker. Lâcivert zemin üzerinde kabartmalı iri sarı veya beyaz vazolar eserlere hat sanatı açısından da özel bir değer kazandırır. Bu yazılarla işlenen kitâbelerden, Bursa Yeşil Camii mihrabında Tebrizli ustaların adını, hünkâr mahfilinde "Muhammed el-Mecnun" isimli çini ustasını, taş kitabeden de süslemeyi üstlenen Bursalı Nakkaş Ali İbni İlyas'ın adını öğreniyoruz. Bu ustanın Timur orduları ile 1402'de Semerkant'a götürüldüğü, Bursa'ya dönerken Tebriz'den getirdiği ustalarla çini süslemeyi yönlendirdiği kabul edilmektedir.

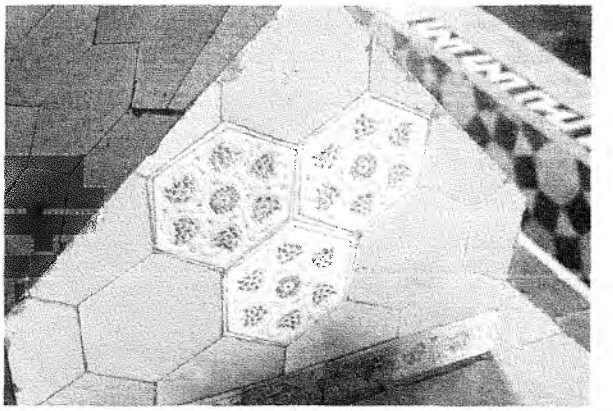


Bursa Yeşil Camii'nden renkli sır tekniğiyle yazılmış kitabe

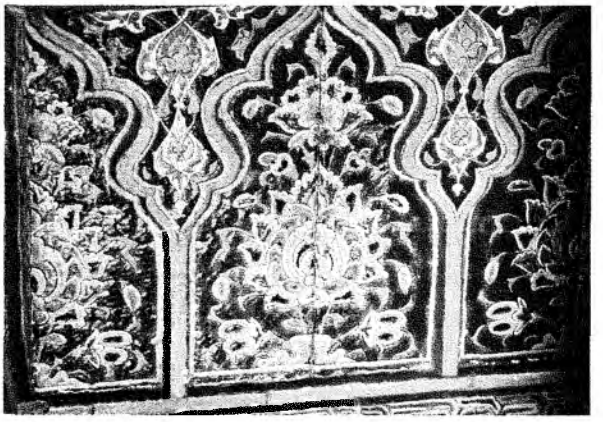
Renkli sır tekniğinde işlenen çinilerin en ustalıklı örneklerini Bursa Yeşil Camii Külliyesi'nde (1421-1422), Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi'nde (1427), Edirne Muradiye Camii'nde (1426), İstanbul Çinili Köşk'te bulunan Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabında (1432), İstanbul Sultan Selim ve Şehzadeler Türbesi'nde (1522), Bozöyük Kasımpaşa Hamamı'nda (1526) ve İstanbul Topkapı Sarayı arz odasında (1465-1478) görmekteyiz.



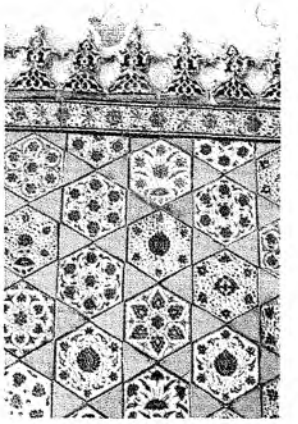
Bursa Yeşil Türbe'de yer alan Çelebi Mehmed Lâhdi'nin renkli



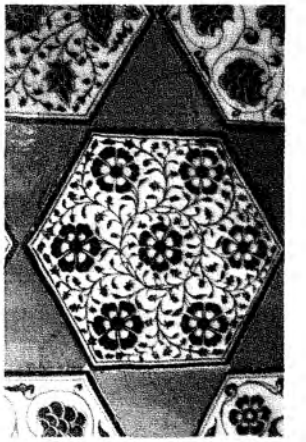
Bursa Yeşil Türbe'de yer alan Sitti Hatun Lâhdi'ndeki düz ve mavi-beyaz çiniler (1421).



Bursa Yeşil Türbe'de yer alan Çelebi Mehmed Lâhdi'nin renkli sır tekniğiyle çinileri (1421).



Edirne Muradiye Camii'nden sıraltı mavi-beyaz çini panolar (1426).

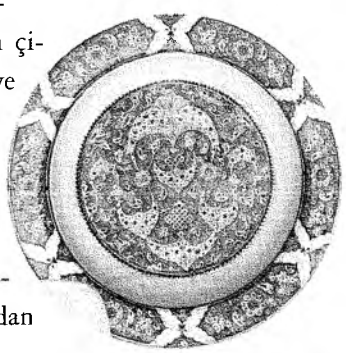


Edirne Muradiye Camii'nden sıraltı mavi-beyaz çiniler (1426).

Bursa Yeşil Türbe Çelebi Mehmet Lâhdi'nde yer alan renkli sır tekniğinde çiniler devrinin en başarılı örnekleri olarak dikkati çeker. Özellikle kabartmalı sarı renkli âyet yazıları ve zemini dolduran girift bitkisel desen, Semerkant Timur devri örneklerinin işçiliğiyle yarışır. Edirne Muradiye Camii mihrabındaki renkli sır tekniğinde çiniler, mihrap nişi içinde yer alan ve mavi-beyaz grubu olarak adlandırılan, sır altı tekniğinde yapılmış çinilerle birlikte kullanılarak değişik bir örnek oluştururlar. Bursa Yeşil Camii Külliyesi'nde ve İstanbul Çinili Köşk giriş eyvanında olduğu gibi, çini mozayik ve renkli sırlı çiniler bir arada da kullanılmaktadır.

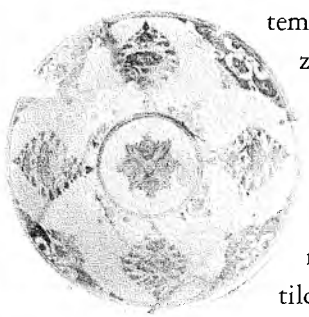
Sıraltı teknikli mavi-beyaz tabak (İznik Müzesi) (15. yy.).

İlk örneklerini Bursa Muradiye Türbeleri'nde gördüğümüz ve renkleri nedeniyle mavi-beyaz grubu olarak adlandırılan çiniler, Çin'de Ming ve Yuan hanedanı dönemi porselenlerinin etkisini yansıtan çok kaliteli örneklerdir. Bu porselenler önce Osmanlı Sarayı tarafından satın alınmış, daha sonra da taklit edilerek üretilmeye başlanmıştır. Sadece mavi-beyaz renklendirme değil, renkli sır tekniğinde yapılan çinilerde olduğu gibi, desenlendirmede kullanılan, Uzak Doğu'nun şakayık, lotus, krizantem, dalgalı bulut gibi motifleri, Erken Osmanlı çini ve seramik bezeme repertuvarı için yenilik olur. Form olarak daha çok 22, 5 cm. çapında altıgen çiniler kullanılmıştır. Kenar bordürü olarak kulanılanlar dikdörtgen şekillidir. Bu gruptan çini ve seramiklerle Osmanlı sanatında ilk kez, porselenlerde olduğu gibi beyaz, silika yoğunlukla, sert ve gözeneksiz bir hamur kullanılmıştır. Kullanılan şeffaf sır, temiz ve pürüzsüzdür. Bezeme doğrudan hamur üzerine, astar kulanılmadan sıraltı tekniğiyle uygulanır. Çeşitli mavi tonları, erken örneklerde daha koyu, 16. yüzyılın başlarında ise daha açık ve yer yer firuze tonludur. Motifler erken örneklerde daha sıkışık, devir ilerledikçe daha gevşektir.

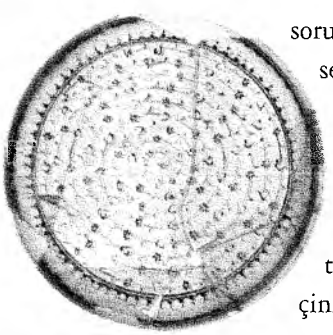


Resim 22- Sıraltı teknikli mavi-beyaz tabak (Bursa Müzesi) (15. yy.).

Osmanlı Sarayı'nda çok rağbet gören ve ipek yoluyla Çin'den İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul'a ulaşan mavi-beyaz Yuan ve Ming devri porselenleri bu çinilere ilham kaynağı olmuştur. Sistematik yürütülen İznik kazılarında ve Kütahya'da tesadüfi hafriyatlarda bulunan mavi, beyaz çini ve kullanım seramiği örnekleri, bu malzemenin her iki merkezde üretildiklerini kesin olarak kanıtlamıştır. Eski yayınlarda tartışılan, İznik veya Kütahya kökeni sorusuna Ermenice kitabeli seramikler neden olmuştur. 15. yüzyılın ortalarından başlayarak kozmopolit bir şehir olarak dikkati çeken Kütahya'da birçok Ermeni çini atölyesi vardı. Daha çok kiliseler için ürettikleri mavi-beyaz çiniler ve seramikler ünlüydü. İngiltere'de Godman koleksiyonundan British Museum'a intikal eden 1510 tarihli ejder kulplu, küçük bir ibrikte Ermenice, "Kütahyalı Abraham" ibaresi geçer. 1529 tarihli bir sürahide de Ermenice "Kütahya işi" yazısı vardır. Görüldüğü gibi, İznik kazı buluntuları ve kitabeli Kütahya örnekleri her iki merkezin de mavi-beyaz çini ve seramik üretiminde yoğunlaştığını gösterir. Buluntular mavi-beyaz üretiminin, kullanım seramiği alanında çok daha bol olduğunu kanıtlamaktadır. Gündelik kullanım için her türlü çanak, çömleğe ait çeşitli örnekler bugün



Sıraltı teknikli mavi-beyaz tabak (İznik Müzesi) (15. yy.).



"Haliç İşi" olarak adlandırılan sıraltı teknik mavi-beyaz tabak (Bursa Müzesi) (16. yy. başları).

bütün Avrupa, Amerika ve Orta Doğu İslam seramiği koleksiyonlarında yer almaktadır. Nurhan Atasiy-Julian Raby "İznik" kitabında bu seramikleri Osmanlı saray nakkaşlarının geliştirdiği dekorlara göre, 15 yıllık dönemlere ayırarak gruplandırmaya çalışmıştır. Mimaride yer alan daha kısıtlı sayıdaki örneklerde bu üslûp farklılıklarını izlemek olanağı yoktur.

Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun Lâhdi'nde (1421), Şehzade Mustafa (1474), Şehzade Ahmed (1429) ve Şehzade Mahmut (1506) türbelerinde mavi-beyaz çinilerin, renkli sırla desenlendirilmiş ve tek renk düz çinilerin oluşturduğu geometrik desenle duvar çini kaplamalarıyla birlikte kullanıldıklarını görmekteyiz. Edirne Muradiye Camii'nin mihrap nişini ve yan duvarlarını kaplayan mavi-beyaz çiniler (1426) devrinin en başarılı örneklerindendir. Çiçek, sarmaşık, yaprak gibi bitkisel desenler ve geometrik şekillerle dantel gibi işlenen bu çinilerde, birbirinden farklı otuz yedi desen gözlenmiştir.

Çin Ming Hanedanlığı dönemine ait mavi-beyaz ayaklı kâse (Oxford Ashmolean Museum) (14. yy. sonu).

Kütahya'da faaliyette bulunan Ermeni atölyeleri tarafından yapılan Ermenice kitabeli çeşitli vazo, kandil leğen vs. mavi-beyazların sipariş üzerinde de yapıldığını kanıtlamaktadır. Kullanım seramiğindeki kitabeli örneklerin mimariye uygulanan bildiğimiz paralelleri yoktur.

İstanbu'da Topkapı Sarayı sünnet odasında (1640) olduğu gibi, mavi-beyazların 16. yüzyıl ortalarına kadar, saz üslûbunda kuş ve geyik motifleri veya Çin tipi bulut motiflerinden oluşan sarmaşıklarla karşımıza çıktığını görüyoruz. Saray nakkaşhanesinin üslûbunu yansıtan bu mavi-beyazların İznik kökenli oldukları kesindir.

Mavi-beyazların daha çok seramik olarak ibrik, vazo, kandil, leğen gibi eserlere uygulanan ve kitabeli parçalara göre 16. yüzyıl ortalarında yapıldıkları kabul edilen, helezoni sarmaşıklarla bezeli bir grubu, yine İznik ve Kütahya kökenlidir. Evliya Çelebi, Seyahatnamesi'nde Haliç'te çeşitli çini atölyelerinden söz ettiğinden, eski yayınlarda bu gruptan çini ve seramiklerin yapım merkezinin Haliç olabileceği öne sürülmüştür.

Kitabeli parçalar ve İznik kazıları bunun da bir yanılgı olduğunu ortaya koymuştur. Yayınlarda hâlâ "Haliç tipi" olarak isimlendirilen helezoni sarmaşıklı çinilerin bugün mimaride yer alan örneklerini bilmiyoruz. Çeşitli kazı buluntuları ve müzelerde yer alan parçalar, diğer mavi-beyazlar gibi üstün kaliteli örneklerdir. Sarmal helezonların üzeri çengel gibi küçük kıvrık yapraklar ve mine gibi çiçeklerle bezenmiştir. Bazı örneklerde sarmaşıkların siyah renkte olduğu görülür.

Selçuklu devrinde, Sultan Alaaddin Keykubat'ın Kayseri Keykubadiye Sarayı kazısında bulunan çeşitli çini parçalarında, benzer helezoni sarmaşıklar kullanılmıştır. Örnekler bu bezemenin Selçuklu geleneğine dayandığını gösterir. Julian Raby "İznik" kitabında bu tarz helezoni bezemeyi Osmanlı tuğralarındaki süslemeye benzeterek, "Tuğrakeş" üslûbu olarak isimlendirmiştir.

Tanıttığımız örneklerde görüldüğü gibi, "Erken Osmanlı" dönemi çini ve seramikleri, 16. yüzyıl ortalarında doruğuna ulaşan "Klasik Osmanlı" çini ve seramiklerinin öncüsü olmuştur. Yeni denemeler ve etkilenmeler mimari süsleme ve seramik sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

SEÇME KAYNAKLAR

ALTUN, A., "İznik Tiles and Ceramics", *Sadberk Hanım Museum Turkish Tiles and Ceramics*, İstanbul 1991, 7-48.

ALTUN, A., "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul 1991, 7-48.

ASLANAPA, O., "Tabriser Künstler am Hofe der Osmanischen Sultane in İstanbul", *Anatolia 3*, 1958, 15-17.

ASLANAPA, O., "Report on İznik", *Anatolians Studies*, 17, 1967, 34-35.

ASLANAPA, O., "İznik Kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları", *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri*, II, İstanbul 1969, 62-73.

ASLANAPA, O., "Pottery and Kilns from the İznik Excavation", *Forschungen zur Kunst Asiens/In Memoriam K. Erdmann*, İstanbul 1970, 140-146.

ASLANAPA, O.-Ş. YETKİN-A. ALTUN, *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem*

1981-1989, İstanbul 1989.

ASLANAPA, O.-Ş. YETKİN-A. ALTUN, *The İznik Tile Kiln Excavations (The Second Round: 1981-1989)*, İstanbul 1989.

ATASOY, N-J. RABY, *İznik Seramikleri*, London 1989.

ATASOY, N-J. RABY, *İznik, The Pottery of Ottoman Turkey*, London 1989.

CARSWELL, J.-DOWSETT, C. J. F., *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, 2 vols., Oxford 1972.

DEMİRSAR, B., "Anadolu Türk Sanatında Çini ve Seramik", *Kültürlerin Kesiştiği Ülke: Türkiye*, (Ed. by. M. SÖZEN), İstanbul 1993, 248-249.

DENNY, W., "Islamic Blue and White Pottery on Chinese Themes", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston 72, 1974, 76-99.

KOLSUK, A., "Haliç-İşi Denilen İznik Çinileri", *Kültür ve Sanat*, 15, İstanbul 1977, 52-57.

OTTO-DORN, K., *Das Islamische İznik*, Berlin 1941.

OTTO-DORN, K., *Turkische Keramik*, Ankara 1957.

ÖNEY, G., *Turkish Ceramic Tile Art*, Tokyo 1975.

ÖNEY, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976.

ÖNEY, G., "Tiles and Ceramics", *Prepared on the Occasion of the Age of Sultan Suleiman the Magnificient Exhibition, Turkish Republic Ministry of Culture and Tourism*, İstanbul 1986.

ÖNEY, G., *İslam Mimarisinde Çini*, İstanbul 1988.

ÖNEY, G., "Tiles and Ceramics", *Traditional Turkish Arts*, Ankara 1992, 74-111.

ÖNEY, G., "Bursa Çinileri", *Bursa*, İstanbul 1996, 108-117.

YETKİN, Ş., "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, I, İstanbul 1964-1965, 60-120.

YETKİN, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972 (2. Baskı 1986).

YETKİN, Ş., "Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi", *Prof.Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya 1993, 97-101.

ZICK-NISSEN, J., "Some Rare Pieces of Ottoman Blue and White Ceramics", *4th International Congress of Turkish Art*, 1971, Aix-en-Province, 1976, 249-256.

OSMANLI ÇİNİCİLİĞİNDE İZNİK

PROF. DR. ARA ALTUN
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

16. yüzyıl Osmanlı sanatında çini ve seramik önemli bir yer tutar. Türk süsleme sanatında ve kullanım eşyasında çininin daima önemli bir yeri olmuştur. Afrasiyab seramiğinden bu yana izlenebilen kullanım seramiği yanında duvar süslemesinde de Asya'daki erken dönem mimari eserlerden itibaren, sırlı tuğla olarak çini bezemenin varlığını görüyoruz. Anadolu'da Selçuklu Çağı'nın en görkemli mimari eserlerinde çok dengeli biçimde ve özellikle iç mekânda izlenen sırlı tuğla bezeme, Osmanlı Çağı'nda yerini sırlı levha çinilere bırakmıştır. Bursa, Edirne ve İstanbul'daki erken örneklerde sıraltı bezemeli levha çiniler yanında, renkli sır tekniğinde çiniler de görülür. Ancak Osmanlı sanatının "klasik çağı" ol lendirilen XVI. yy.'a damgasını vuran İzn rinde, kazılarda rastlanan çok küçük bir parçası dışında bu tekniğe rastlanmamıştı

Özellikle İstanbul'daki büyük progr yapıların iç mekanlarında çok görkemli biçi de karşılaştığımız İznik çinilerinin büyü bölümünün İznik ürünü olmaları, Mimar Sinan gibi ünlü bir mimarın, İznik'teki çinilerin kalitesini tercih etmesine bağlanmaktadır. Gerek bu tercih, gerekse İznik'in deniz yolu ile sipariş edilen çinileri daha kolay İstanbul'a ulaştırabilme olanağı, İznik'de XVI. yy. boyunca bu sanatın bir lonca olarak gelişmesine yol açmıştır. XVII. yy. sonlarına kadar süren bu gelişmede toplu siparişlerin İznik'te oturan "çinicibaşı" denetiminde gerçekleştirildiğini İznik Müzesi'ne nakledilen Çinicibaşı Mustafa'nın mezar taşından anlıyoruz.

XVI. yy. kap-kacak anlamındaki kullanım seramiklerinin Türk seramik sanatı içinde önemli bir yer alması, onların da çiniler gibi; çok sağlam ve sert hamurlu altyapısı ile ilgilidir. Buna saray nakkaşhanesinden gelen desenlerin etkilerini de katmak gerekir. İznik çini ve seramiğine ününü sağlayan kendinden kabarık parlak kırmızı rengin kısa süreli olarak izlenebilmesi çeşitli nedenlere bağlanmakla birlikte, kazılardan varılan sonuç, bunun ilgili maden oksit rezervinin tükenmesi ile ilgili olduğu görülmektedir.

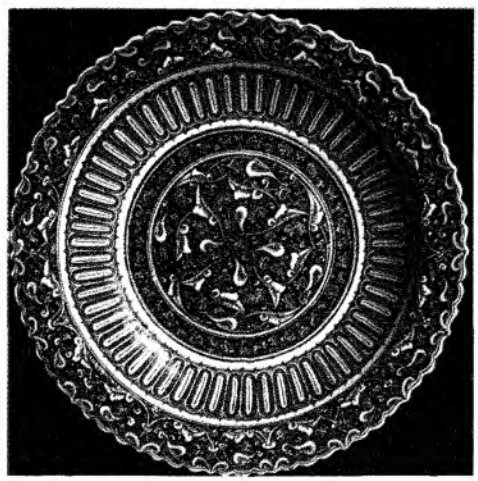
Osmanlı sanatında özel bir konu olan "İznik", doğrudan bir kentin öyküsüdür aslında. Marmara bölgesinde Bursa ilinine bağlı aynı adı taşıyan İznik Gölü'nün doğu la, Roma çağından surlarla çevrili ve çevresi ikler ve bağlarla yeşil bir doku içindeki bu k kentin geçmişini M.Ö. VI. yy.'dan bu yana nek mümkündür. 1331 yılında Orhan Gazi yle Osmanlı toprağı olduktan sonra önemli ir kültür merkezi haline gelmiş, erken Osmanlı çağının temel mimari eserleriyle bayındırlık faaliyeti gelişmesini etkilemiştir. Anadolu'da ilk Türk başkenti olma onurunu daha 1071 Malazgirt Zaferi'nden hemen sonra elde etmiş olan İznik, Osmanlı çağının kültür merkezi durumunu, XV. yy.'dan sonra çini, seramik üretimindeki ünü ile pekiştirmiştir.

Çoğumuza göre seramik tarihi, kültür tarihinin ta kendisidir. Toprağın şekillendirilmesi ve pişirilmesiyle elde edilen çömlek, sanatçının elinde seramik olmuş, sırla kaplanmıştır. Sırlı üretimin Doğu Akdeniz kültürlerinde oldukça eski bir geçmişi

vardır. Ama, sırlanmış üretime "Çini" demek alışkanlığımız Asya kökenine işaret etmektedir. Hem kap-kacak türünde hem de iç ve dış duvar süslemelerinde ölçülü ve dengeli sırlı tuğla kullanımı Türk sanatının tarihinde önemli bir konuyu oluşturmaktadır. Karahanlı ve Gazneli sanatlarında olduğu kadar, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde de hem çeşitli tekniklerdeki duvar üslubu ve hem de bezeme üslüplarındaki kap-kacakta seramik tarihini izlememiz mümkündür.

Tüm bu gelişmede, çoğunlukla kırmızı hamurdan, kil esaslı ve kilin su ile yoğrulmasında, şekillendirilmesinde ve sırlanmasında, bezenmesinde uygulanan teknik ve üsluplardaki ayırım, değerlendirmeleri etkilemiştir.

Kil (kaolin) esaslı altyapı, çoğunlukla kırmızı bazen de grimsi olduğundan bunu renkli sırla kaplamak, bazen de arada astar kullanmak gerekmiştir. Selçuklu çağının bir diğer seramik kap-kacak üretim tarzı, kalıplanmış sırsız seramiklerdir.



Son yıllarda ve yakın geçmişte İznik ve İznik'in Osmanlı Çağı çini ve seramikleri gündemdeki yerini çeşitli nedenlerle hep korudu.

İznik'te yapılan bilimsel araştırmalar, Doğu Roma-Bizans dönemindeki kırmızı hamurlu ve çoğu kuş figürlü tek renk sırla sırlanmış seramik üretiminden sonra, kısa süren Selçuklu egemenliğinde de değişik bir seramik üretimine sahne olduğunu göstermektedir. XI. yy.'da Selçuklu seramik tekniğinin ve fırınlarının izlerine rastlanması, bir yandan Selçuklu seramik geleneğinin kuvvetini sergilerken, diğer yandan 1964 yılından beri süregelen bilimsel kazılarda rastlanan astar bezeme tekniği (slip) seramiklerin, Selçuklu esası üzerinden Osmanlı seramik sanatında uygulandığı görüşünü de kuvvetlendirmekte ve aradaki bağlantıyı sağlamaktadır.

Terminoloji açısından, sırlı duvar kaplamasına "çini", sırlı kap-kacak için de "seramik" terimini kullanmak konuya açıklık getirmektedir.

1963 yılında İznik'te Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında başlatılan kazıların ilkinde sur dışında Orhan İmaret kalıntılarında iki tür altıgen duvar çinisi tespit edildi. Yeşil ve firuze tonlarındaki kırmızı hamurlu bu duvar çinilerinin bir bölümünde üçayak izleri varken diğerlerinde bu izler yoktu. 1987 yılında aynı yerde yapılan temizlik çalışmalarında ise, küçük ve geçici bir fırının izlerine rastlandı. Demek ki, Bursa ve Edirne yapılarının duvar çinilerinin üretiminde ötedenberi kabul gören bir düşünceye de uygun olarak, o yapıda kullanılan duvar çinileri yerindeki bir fırında pişirilmişti.

Aynı şeye İznik'deki Yakup Çelebi zaviyesinin bahçesindeki kiremit fırınında da rastlanmıştır. İznik'de Yeşil Cami'nin minaresindeki sırlı tuğla esaslı kaplamanın Selçuklu bezeme geleneğinin Osmanlı sanatında devamı olarak değerlendirilmesi gibi, Orhan İmareti'ndeki altıgen sırlı levhaları da aynı geleneğe bağlamak mümkündür. İznik'de devam eden kazılarda, kırmızı hamurlu ve astar maddesiyle dekor yapılmış, tek renkle sırlanarak çok canlı görünüm elde edilmiş "slip" tekniğindeki seramikleri de aynı geleneğe bağlamakla İznik'deki Osmanlı seramiğinin de Selçuklu temeli üzerinden gelişmesini sürdürdüğünün bir göstergesi olarak kabul edebiliriz. Çünkü bütün Doğu Akdeniz bölgesinin Ortaçağ seramik tekniği olan çizikleme dekorlu (sgrafitto) bazen akıtmalı renkli seramik yanında slip dekorlu seramik Selçuklu çevresine özgü özel bir bezeme tekniğidir.

Araştırmalar ışığında, İznik'deki Osmanlı dönemi seramiklerinde erken dönemin kırmızı hamurlu dönem olduğu açıktır. Yukarıda sözü edildiği gibi bu dönemin belki de en dikkate değer üretimi Selçuklu geleneğini sürdüren slip bezeme tekniğindeki canlı seramiklerdir. Ancak bunların gelişme çizgisi içindeki öneminin anlaşılması kazı sonuçlarının yayınlanmasına rağmen oldukça zor olmuştur. Genellikle kabul gören bir görüşe göre, İznik'de çiniciliğin canlanması II. Murat dönemine rastlamaktadır.

Yakın geçmişe kadar, İznik kırmızı hamurlu Os-

manlı seramiği, slip dekorlular tanınmadığından, serbest fırça dekorlu ve beyaz astarlı kap-kacakla incelenmeye başlardı. Milet kazılarında çok miktarda rastlandığından ilk kez "Milet İşi" adı ile literatüre giren bu seramiklerin asıl üretim merkezinin İznik olduğu 1964 yılından bu yana sürdürülen İznik kazılarından anlaşıldı. Çok sayıda yanık-bozuk, sırlanmamış, üçayak yapışık fire buluntu yanında, fırınlama aşamasında çökmüş fırınlardaki buluntular da bu durumu destekledi. Çoğunlukla tabak ve çukur kase gibi açık formlara sahip bu seramiklerde, kırmızı hamurlu alt yapı üzerine beyaz bir astar çekildikten sonra, hiçbiri birbirine benzemeyen serbest fırça ile yapılan natüralist ve sitilize dekor; bazen saydam, bazen de açık renkli bir sırla kaplanarak ikinci fırına giriyordu. Kazıların devamında, dekor ve üslup tahlilleri bu tip seramiğin İznik'de üretimin sürdüğü tildiğine işaret etmektedir.

XV. yy.'dan itibaren İznik seramik ve çinilerinde asıl ünü sağlayacak olan bir teknoloji değişimi yaşandığı son araştırmalardan anlaşılmaktadır. Kil yoğunluklu hamur yerine kuartz yoğunluklu, sert ve beyaz hamur değişikliğin temelini meydana getirmektedir. Daha yüksek ateşte pişirim, fırınlama teknolojisinde de bir değişi işaret etmektedir. Adeta yumuşak porselen niteliği kazanan bu seramikler, genellikle mavi-beyaz dekorları ile Çin porselenlerinin yerini doldurmaya başlamıştır. XVI. yy. başlarında mavi-beyaz dekora firuze rengin de katılması ile saydam sır altındaki dekor çeşitlenme göstermiştir. Son yıllarda XVI. yy. tuğralarının zemin dolgusunda görülen spirallere benzetilerek tuğrakeş üslubu adı teklif edilen ve eskiden Haliç İşi denilen dekor yanında, yine eskiden Şam İşi denilen iri yaprak motifli ve mora yakın renklerin katıldığı dekor da hep aynı teknolojinin ve hamurun kullanıldığı ürünler olarak karşımıza çıkarlar. Tümü İznik fırın ve atölyelerinde üretilen bu seramiklere dekorlarındaki desen üsluplarına göre isimler yakıştırmak da, tıpkı Şam İşi, Milet İşi, Haliç İşi, Rodos İşi terimleri gibi soru işaretleri taşıyacaktır.

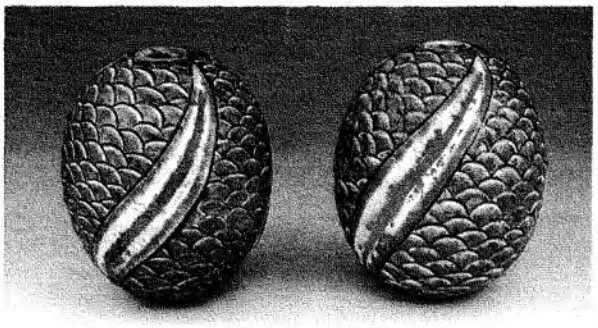
Osmanlı saray nakkaşhanesi, döneminin tüm sanat ürünlerindeki dekoru bazen doğrudan, bazen de dolaylı olarak etkilemiştir. Ancak nakkaşhaneden üretilen desenlerin, sipariş olarak yapılan çinilerdeki desenler dolayısıyla dolaylı bir yolla, aynı yerdeki seramik kap-kacak dekorunu etkilemiş olması gerekiyor. Böyle düşününce de dekor üsluplarına göre çok ayrıntılı ve kesin tarihlemelerde dikkatli olmak, belli bir etki sürecini hesaba katmak ayrıca gerekiyor.

Erken Osmanlı mimarisinde, duvar kaplamasında kullanılan sırlı malzemenin daha çok tek renkli, firuze veya yeşil sırlı altıgen levhalar olduğunu belirtmek gerekecektir. Bursa başta olmak üzere Edirne dahil bu altıgen levhaların yerini, aynı yapılarda kullanılan renkli sır çiniler alırken, özellikle XVI. yüzyılın ilk yarısında, altıgen levhalarda tekniğin değişmeye başladığı gözlenir. Biçim yine altıgenlerden oluşmakla birlikte, teknik arraltıdır. Parlak ve pürüzsüz saydam raltına, beyaz zeminli bu çini levhalarda mavi-beyaz dekor hakimdir. Oldukça natüralist öğeler taşıyan desenlerde, XVI. yüzyılın ilk yarısında daha koyu kobalt mavisi yanında firuzenin de renk sıkalasına katıldığı görülür. İri yazı dekoru arasında bitkisel zemin kullanıldığında ise, genellikle yazı: beyaz, zemin koyu kobalt mavisi, bitkisel dekor ise açık mavi veya firuzedir.

XVI. yüzyılın ortalarına tarihlenen Bursa Yeni Kaplıca'nın altıgen levha çinilerinde, beyaz hamurlu zeminde beyaz astar üzerinde kobalt mavisi, mangan moru, kimyon yeşili, firuze ve konturlarda siyah rengin katılması ile meydana getirilen bahar dalları değişik bir üslubun habercisidir.

İstanbul'da Şehzade Türbesi (1548) içinde belki de son örnekleri görülen renkli sır tekniği çinilerden sonra, Süleymaniye Camii'nin (1550-1557) mihrap bordürlerinde ilk defa karşılaşılan kırmızı gündeme gelmektedir. Hürrem Sultan Türbesi'nde daha da zenginleşen desen ve renk coşkusu ile artık yepyeni bir üslup söz konusu olmaktadır. Süleymaniye mihrap bordürlerindeki çini bulutları arasında yer alan kabarık kırmızı, XVI. yüzyıl ikinci yarısının Osmanlı çiniciliğinde adeta bir sembol olmuştur. Bundan sonra bütün büyük programlı yapılar-

da ve saraylarda çok miktarda kullanım alanı bulan duvar çinilerinin büyük bölümü, Saray Nakkaşhanesinde hazırlanan desenler esas alınarak sipariş edilmiş olmalıdır. Dönemin bütün desen özellikleri ve özellikle canlı natüralist desenler bunlara hakimdir. Kabarık kırmızı renk ise genel belirleyici karakter olmuştur. Bu kendinden kabarık kırmızının en geniş kullanım alanı bulduğu yerlerden birisi de 1572 tarihli Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin çinileridir. Süleymaniye'den başlayan camilerdeki çini kaplamalar, Edirne Selimiye'nin sultan mahfiline kadar uzanırken, Topkapı Sarayı'nda 1640 tarihli sünnet odası'nın cephesinde de XVI. yüzyıldan kalma stok çiniler kullanılmıştır. İstanbul'da Rüstem Paşa Camii (1561), Kanuni Türbesi (1566), Piyalepaşa Camii (1574), Üsküdar Eski Valide Camii(1583), Topkapı surlarında Takkeci İbrahim Ağa (1592) ile en güzel örnekleri sergilemiştir. Başta Topkapı Sarayı olmak üzere, hamam, köşk ve diğer camilerde de bu çinilere rastlamak mümkündür. Parlak bir sır, beyaz zemin, kobalt mavisi, firuze, siyah konturlar, yeşil ve kabarık kırmızı bu çinilerde dengeli bir dağılım içinde ve natüralist bitki dekorları ile göz alıcı bir görünüm sergiler.



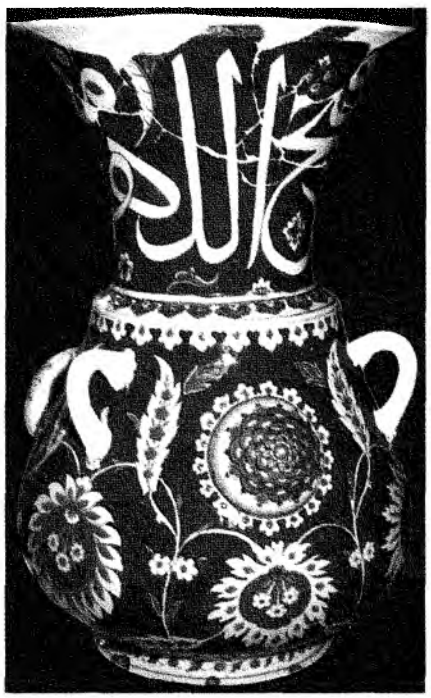
Çoğu saray nakkaşhanesinde hazırlanan büyük programlı anıt yapılar ile sarayların duvar çinilerinin desenleri, İznikli sanatçılar tarafından ustalıkla üretilmiştir. Bu konuda çok sayıda belge ve ferman, böylesi siparişler sırasında seramik üretiminin belli bir süre durduğunu ve Çinicibaşı denetiminde sarayın siparişlerinin atölyelerin ortak çalışması ile üretildiğini göstermektedir. Doğal olarak bu süre içinde, önemli bir ihraç ürünü haline gelmiş olan seramiklerin tekrar üretilmesini bekleyen çoğu batılı tüccar, Gemlik gibi yakın çevrelerde konaklamaktadır.

Saray nakkaşhanesinin hazırladığı anlaşılan duvar çinilerinin süsleme programı, açık ve kapalı formlardaki seramik kap-kacakta da etkili olmuş, döneminin tüm sanat kollarında yansımasını gördüğümüz üslup, İznik seramiklerine, belki de yarım yüzyıl kadar süren kabarık kırmızı rengin katılımı ile haklı bir ün sağlamıştır. Ancak, bunda dekor ve renk skalası yanında hamur ve pişirimdeki kalitenin de etken olduğu unutulmamalıdır. 17. yy.'dan itibaren renk ve bazı sırlarda başlayan değişme, daha farklı ve yumuşak-kırılgan bir hamurla sürdürülen Kütahya seramik ve çinilerinde devam ettirilirken İznik kalitesine özlem günümüze kadar sürmüştür.

Gelişme çizgisi içinde İznik çini ve seramiğinin dönüm noktalarından birisi de şüphesiz XVI. yy. ortalarında Osmanlı gücünün sanat ortamına katkısıdır. Anıt eserlerin iç mekanlarında kullanılacak duvar çinilerinin Hassa Mimarlar Ocağı ve Saray Nakkaşhanesi'ndeki tasarımlarının üretim yeri olarak İznik'in seçilmesi, değişik atölyelerde seramik üretimine devam eden İznik'de Çinicibaşı denetiminde bir loncanın önem kazanması, atölye sayısının üç yüzlere kadar çıkmasını, siparişler geldiğinde bunların bir arada çalışmasını gerektirmiştir. Seramikte ulaşılan alt yapının duvar çinisinde de başarı ile uygulanması bu siparişlerin İznik atölyelerinden karşılanmasını sağlarken, desenlerin daha kolay yoldan seramik üretimini etkilemesi sonucunda, henüz porselen üretimine geçememiş olan Avrupa'da İznik seramiklerinin değerli ithal ürünler olarak kullanımından, duvar süsü haline gelmesine yol açmıştır. Avrupa'nın köklü ailelerine ait armalar taşıyan sipariş ürünler çeşitli kolleksiyonlarda bulunduğu gibi, İznik kazılarında da bunlara ait fire fragmanlara rastlanmıştır.

İznik çini ve seramiği hakkında çok sayıda yayın ve tanıtım yazısı bulmak mümkündür. 1963 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında başlatılan İznik kazıları günümüzde de İstanbul Üniversitesi ekibi tarafından sürdürülmektedir. İznik tiyatro kazısı ve diğer buluntularla da desteklenen anlatıcı ve sıralamalı bir teşhir İznik Müzesi'nin iki salonunda, kazı ekibinin katkıları ile düzenlenmiş ve her yıl yeni buluntularla gerekli değişiklikler yapılarak canlı tutulmaktadır. İznik çini ve seramiğinin gelişmesini anlayabilmek için öğretici etkisi göz önüne alınarak bu teşhiri ziyaret etmek yararlıdır. Doğal olarak, İznik'deki üretim alanlarındaki kalıntılardan bü-

yük bir özveri ve sabırla elde edilen ve yine sabırla ayıklanarak tasnif edilen, bir bölümü tümlenebilen ve alçı ile tamamlanan buluntular, kolleksiyon parçaları niteliğinde değillerdir. Ancak, bilimsel açıdan İznik çini ve seramiklerinin aydınlatılmasında önem taşıyan fragmanlardır. Bunlar arasında duvar çinisi parçalarına çok az rastlanmasının ise belki bir açıklaması vardır: Duvar çinileri sipariş üzerine çoğunlukla da Çinicibaşı denetiminde atölyelerin ortak çalışması ile üretiliyordu ve bunların tümü sipariş edilen yere sevk ediliyordu. Fırınlamada seramik kap-kacağa göre çok az fire veren bu üretimin ancak küçük izlerine rastlanması, buna karşılık; şekillendirme ve kurutma fırını, astar dekorlu ve sırlı pişirim fırınlaması gibi çeşitli aşamalarda (günümüzde de olduğu gibi) yüksek oranda fire veren seramik üretimine ait çok sayıda fragmana rastlanması buna bağlıdır.



1963-1969 yıllarındaki birinci dönem kazılarında elde edilen sonuçlar yayınlandığında, İznik çiniciliği hakkındaki eski görüşler büyük ölçüde değişmiş, buluntuların nitelik ve niceliğine göre değerlendirmeler yeniden gözden geçirilmiştir. 1981-1988 yılları arasındaki II. dönem kazı sonuçlarının büyük boy bir kitapta yayınlanması yeni değerlendirmelere yol açmıştır. Bunun ikinci cildinin yayın hazırlıkları sürmekte olup, 1999 yılında tüm sonuçları ile yayınlanması planlanmıştır. Doğal olarak fırın ve üretim teknolojisi ile alt yapı hakkındaki çalışmalar zaman gerektirmektedir. Çeşitli laboratuar çalışmaları yanında DPT destekli İTÜ/49 projesi çerçevesinde sürdürülen disiplinler arası bir çalışma sonuçlandığında, teknolojisi ve yeniden üretime yönelik esaslar ortaya çıkacak ve yayınlanacaktır. Bu konudaki ön çalışmalar kısmen uluslararası kongrelerde sunularak kabul görmüştür. Bu kazılar, çok güç koşullarda kısıtlı olanaklarla ve özveriyle sürdürülmektedir. Özellikle ekibin genç ve dinamik çekirdek kadrosunu oluşturan Dr. V. Belgin Demirsar-Arlı, Dr. A. Vefa Çobanoğlu ve Hakan Arlı iş bölümü ile çeşitli sorumlulukları üstlenerek, kalabalık bir uzman ve öğrenci ekibinin çalışmalarını gereği gibi yapmalarına olanak sağlamaktadırlar. Kazı buluntusu fragmanlar titizlikle temizlenip, ilk tasnifleri yapıldıktan sonra, ekipler birleşebilen parçaları birleştirmekte, her parçanın ayrıntılı tanım ve çizimleri ile fotoğrafları çekilmekte ve tümlenebilecek parçalar yöntemine uygun olarak restorasyon ekibi tarafından çalışılmaktadır. Buluntuların tümü tasnifli ve etiketli, torbalanmış sandıkları ile İznik Müzesi'ne nakledilmekte ve depolanmaktadır. Yukarıda sözü edilen teşhir bu buluntularla her yıl yeniden düzenlenerek canlı tutulmaktadır. XVI. yy.'ın İznik çini ve seramiğinin pişirildiği fırınlar ayrı bir teknolojik araştırma konusudur. Kazılarda şimdiye kadar çok sayıda fırın kalıntısına rastlanmış ve tesbitleri yapılmıştır. Bunlar arasında kısmen tahrip olmuş olanlar ile dolu iken çökmüş ve öylece bırakılmış olanlar da vardır. Bugün kent merkezindeki kazı alanında dört fırının ateşhane kısımları sertleştirilip sundurma altına alınmış olarak teşhirdedir.

İznik seramik ve çinilerinin etkisi, XIX. yy. sonlarında özellikle Avrupa'da yeniden gündeme gelmiş, XX. yy.'ın başlarında da bu akım sürmüş görünüyor. Bu dönemde bazı Avrupa ülkelerinde başarılı taklitler üretilmiş ve kolleksiyonlara girmiştir. Bunların bazıları kendi işaret hatta damgaları ile taklit ötesi yeniden üretim denemeleri olarak ortaya çıkabilmiştir. Öte yandan özellikle XVIII. yy.'da kendine has renk ve desenlerle İznik'in XVII. yy. sonlarından itibaren etkisini kaybederek sönmeye başlamasından sonra bu alandaki boşluğu dolduran Kütahya'da da özellikle çinicilikte, Birinci Ulusal Mimarlık akımı etkisinde İznik desenleriyle çini üretimi yeni bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Çanakçı Emin'in başı çektiği bu akım İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında Kütahya çiniciliğinde görülen yeniden yapılanma sırasında form ve desen olarak "İznik Tipi" üretime yönelmiş, farklı hamur ve sır, farklı altyapı ile hatta "replika"lara kadar işi ilerletmiştir. Öte yandan Faik Kırımlı'nın İstanbul-Kütahya-

İznik serüveni sonucunda kurduğu İznik'deki atölye çini alanında önemli bir gelişme göstermiş ve günümüzde de Eşref Eroğlu tarafından sürdürülmektedir. Rasih Kocaman'ın İznik'deki denemelerinden sonra, 1989 yılı İznik etkinliklerinin ardından Prof. Işıl Akbaygil'in kurduğu İznik Eğitim-Öğretim Vakfı'nın araştırma merkezinde Dr. Faruk Şahin'in başlattığı çalışmalar, İznik'de Uludağ Üniversitesi'ne bağlı Yüksek Okul'un Turgut Tuna'nın müdürlüğünde çalışmalarına başlaması ile çeşitlilik kazanmıştır. İznik'de Kütahya benzeri bir canlanmanın başlaması sevindirici olmuştur. Ancak, bilimsel verilere yeterince sahip olunan İznik seramik ve çinilerinin yeniden doruk noktasındaki XVI. yy. ortalarındaki benzerlerini üretme çabasını sadece akademik eğitim düzeyinde düşünmek gerekmektedir. Yeniden üretim, sadece teknolojik bir kazanım olarak düşünülmeli, bu altyapı ve geleneksel temel üzerinde yapılacak atılım ve geliştirme ile Türk Seramik Sanatı'nın kendisinden beklenen gelişmeyi sürdürebileceği unutulmamalıdır.

Geleneksel çömlekçilik yanında, İznik'in etkilerinin Osmanlı İmparatorluğu'nun uzak bölgelerinde de hissedildiği bilinmektedir. Bunlar arasında Diyarbakır bölgesi konusunda J. Raby kapsamlı bir yayın yapmıştır. Ama Kütahya'nın da farklı bir hamurla benzer üretime farklı bir kalite ile katılmış olduğu Faruk Şahin'in yayınları ile belirlenmiştir. Osmanlı çağındaki bu gelişmeler, İznik'ten getirilen usta ve malzeme ile XVIII. yy.'da İstanbul'da da denenmiş fakat başarılı ve sürekli olamamıştır. Buna karşılık günümüzde Sille, Avanos, Mustafa Kemal Paşa, Sivas gibi merkezlerde değişik tip tezgahlarda üretilen çömlekler yanında İznik'in klasik dönem seramiklerine özenen denemeler yapılmaktadır. Başını Kütahya'nın çektiği bu üretim biçimi Osmanlı Çağı'nda İznik gibi üretim yapmağa çabalayan diğer merkezlerin çini ve seramiği gibi farklı sonuçlar elde edilmesinden öteye denemeler olarak Türk çini ve seramik sanatının XX. yy.'daki gelişmesine katkıda bulunabildiği ölçüde tarihsel gelişmelerdeki yerini alabilecektir.

F. Sarre, K. Otto-Dorn, A. Lane gibi nisbeten erken yayınlar ve 1963 yılında başladığı kazıların ilk sonuçlarını yayınlayan Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın ve Prof. Dr. Şerare Yetkin'in kitaplarını ilk başta anımsattıktan sonra 1989 yılından bu yana yayınlanan konu ile ilgili pek çok makale ve birkaç kitaptan sözetmekte yarar görülmektedir. Nurhan Atasoy ve Julian Raby'nin *İznik Seramikleri* kitabı ile Oktay Aslanapa- Şerare Yetkin-Ara Altun'un *İznik Çini Fırınları Kazısı (II. Dönem)* kitapları Türkçe ve İngilizce ayrı baskılar halinde aynı zamanda ve aynı etkinlik çerçevesinde yayınlandığında İznik, yeniden gündeme gelmiştir. Kazı sonuçlarının değerlendirilmesi beklenirken, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini-Seramikleri Kataloğu*'nun yayınlanması ve pek çok makalenin bu konuda çeşitlilik göstermesi sevindirici olmuştur. 1998 yılı başında İstanbul Menkul Kıymetler Borsası adına yayınlanan büyük boy kitabı hazırlayan ve yayınlayan ekip farklı bir bakış açısı ile konuyu bir "öykü" olarak ele almayı ve burada yapıldığı gibi çiniyi seramikten hareketle sunmayı yeğlemiş, kurguyu bilimsel çalışmalarındaki deneyimlerine dayandırmıştır.

1998 Martı'nda İngiltere'de küçük boy fakat iddialı *İznik Pottery* kitabında John Carswell, farklı bir kurgu ile İznik seramik ve çinilerini eskiden olduğu gibi değişik etkilere bağlamaktan yarar beklerken kullandığı ve bildiği bilimsel kaynakları (İngilizce olmalarına rağmen) referans olarak gösterme gereğini duymadan alanındaki çalışmalarını yayınlamıştır.

Muslî, Mehmet Mustafa, belki Tabakzade Mehmet ve bir üçayakta adına rastladığımız Süleyman gibi çok azının adını ve hayatını bilebildiğimiz ateş ustaları seramik ve çini sanatçılarının iş birliği ve düzen içinde yaratmış oldukları ürünleri, fırın açıldıktan sonra tek tek çı-

KAYNAKLAR

ALTUN, Ara, "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul 1991, 7-48.

ALTUN, Ara, *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü*, (Editör ve bölüm yazarı) İstanbul 1997.

ASLANAPA, Oktay, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul 1965.

ASLANAPA, Oktay-Şerare YETKİN-Ara ALTUN, 1989, *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem 1981- 1989*, İstanbul 1989.

ATASOY, Nurhan-Julian RABY, *İznik Seramikleri*, London 1989.

AYAS, Necati, "İznik Çini Fırınları Kurtarma Kazısı I", *Anadolu*, XX, Ankara 1984, 161-232.

CARSWELL, John, "Ceramics", *Tulips, Arabesques and Turban, Decorative Arts from the Ottoman Empire*, (Ed.by Yanni Petsopoulos), London 1982, 73-120.

CARSWELL J., "The Tiles in the Yeni Kaplıca Baths at Bursa", CXX, 269, *Apollo*, July 1984, 36-43.

CARSWELL, John, *Iznik Pottery*, London/Singaporea,1998.

LANE, Arthur, *Later Islamic Pottery*, London 1957.

OTTO-DORN, Katharina, *Turkische Keramik*, Ankara 1957.

ÖNEY, Gönül, *Turkish Ceramic Tile Art*, Tokyo 1975.

ÖNEY, Gönül, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976

ÖNEY, Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, İstanbul 1988.

PAKER, M., "Anadolu Beylikleri Devri Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, I, İstanbul 1965, 155-182.

RABY, Julian, "Diyarbakır: A Rival to Iznik A Sixteenth-Century Tile Industry in Eastern Anatolia", *İstanbuler Mitteilungen*, 27, Tübingen 1977-1978, 429-459.

RACKHAM, Bernhard, *Islamic Pottery and Italian Maiolica*, London 1959.

SARRE, Friedrich, "Die Keramik der Islamische Zeit von Milet", *Das Islamische Milet* (F. Sarre-K. Wulzinger-P. Wittek), Berlin 1935.

ŞAHİN, Faruk, "Yeşil Cami Minaresi ve Unutulmuş Bir Çini Tekniği", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4, İstanbul 1989, 48-54.

ÜNAL, İsmail, "Les Poteries de Faience Appartenat aux Collections des Messieurs Hüseyin Kocabaş et Tevfik Kuyaş", *Atti del Secondo Congresso Internationale di Arte Turca*, Napoli 1965.

YETKİN, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972 (2. baskı 1986).

YETKİN, Şerare, "İstanbul'da Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, XIII, 1988, 199-211.

YETKİN, Şerare, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, I, İstanbul 1988, 479-500.

YETKİN, Şerare, "İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinileri Üzerinde Bazı Gözlemler ve Saray Nakkaşlarının Bu Çiniler Üzerinde Etkisi", *Kültür-Sanat*, 4, Aralık 1989, İstanbul 1989, 14-22.

İZNİK ÇİNİLERİ'NDE ULAMA KARO TASARIMLARI

DR. SİTARE TURAN BAKIR
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

16 yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nun Türk sanatının diğer dallarında olduğu gibi, çinicilikte de en verimli çağını yaşadığı bilinmektedir. Sarayın büyük bir titizlik ve ustalıkla hazırladığı desenler, dönemin üretim merkezi İznik'teki atölyelerde fırınlanmıştır. Ortaya çıkan ürünlerin mükemmelliği; sarayın sanata olan sonsuz desteği, bu desteğin sonucu olarak ortaya koyulan disiplinli ve organize bir yönetimin yansımalarıdır.

Dönemin yetenekli nakkaşları, özellikle de mimarbaşı Koca Sinan'ın çiniciliğe katkıları da bu başarının önde gelen nedenlerinden sayılmalıdır. 16. yüzyılın ikinci yarısında mimari alanda faaliyetlerin hızlanmasıyla, gözle görülür şekilde çini siparişlerinin arttığı hepimizin bildiği bir gerçektir. Böylesine verimli bir ortamda gelişen İznik çiniciliğini kavrayabilmek için, bugüne kadar çiniler üzerinde birçok araştırma ve yayın yapılmıştır. Daha çok motif, üslûp ve teknik özellikler üzerinde durulmuştur. Biz bu yazımızda çini tasarımlarında önemle üzerinde durulması gereken diğer bir konuyu, kompozisyon şemalarını irdelemek ve belli prensiplerin oluşumunu gözlemek istedik. Bunu yaparken de çinili yapıların farklı yüzey ve alanlarında gelişen çeşitli desen şemalarından, ulama karo şemalarını ele alarak çini desen tasarımlarının sadece bir kesitine değinmeyi arzu ettik.

Yaptığımız incelemeler sonunda, çini desenlerinin tasarımında dört ana desen şemasının varlığından söz etmek mümkün olmuştur. Bunlar serbest, simetrik, ulama ve merkezi kompozisyon şemalarıdır. Şematik sınıflandırmaları, çini desenlerinin yer aldıkları formlara göre ele almak, konuyu kavramak açısından önem taşımaktadır. Buna göre mimari eserlerde çini desenlerinin oluşumunda daha çok tercih edilen ana formları; çini karolar, bordürler, pano, alınlık, süpürgelik ve köşe dolgular, taçlar, ocak çinileri, minber ve mihraplar olarak irdelemek yerinde olmaktadır. Konumuz olan çini karolar; ulama şemalı kompozisyonlar grubuna dahildir. Bu yüzden de "ulama karolar" adı altında incelenmelidir.

Birçok yayında sonsuz çiniler ya da raport çiniler olarak da isimlendirilen ulama çiniler, geniş alan bezemelerine olanak sağlar. Bu tasarım şekli sadece çini karolarda değil, bordür, pano, süpürgelik ve köşe dolgularda da karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu formların çoğunda sanatçının zevki ve isteği doğrultusunda desenler çizilmiş; ulama çini karolarda ve bordürlerdeki işlevsellik göz ardı edilmiştir.

Çinili yapılarda ulama karolar; daha çok düz duvar kaplamalarında, fil ve payanda ayaklarında, mihrap içi panolarında, kemer içi dolgularında kullanılmıştır. Desen şemalarının, çini karonun dört

bir yanından tekrarlanabilecek şekilde oturtulduğu görülür. Böylece karolar yukarıya, aşağıya ve yanlara defalarca ulanabilmektedir.

Bu şemaların, karolarda tekrarlanan desenlerinin yanında, dikdörtgen çini parçaları için tasarlanan örnekleri de bulunmaktadır. Tek bir karo alanının dışına taşarak, iki veya daha fazla karoda tekrarlanan desenin oluşturulması da, alışılagelmiş bir uygulamadır.

Çinilerin desen kurguları incelendiğinde, sürekli yinelenen belli kompozisyon şemalarına sahip oldukları açıkça görülmektedir. Bulabildiğimiz ve ulaşabildiğimiz birçok ulama çininin şematik analizlerini yaparak sınıflandırdığımızda, aşağıdaki örneklerin sıklıkla kullanıldığını gördük.

BASİT ULAMA KOMPOZİSYONLAR

Bunlar çini karoların diyagonal, dikey veya yatay şekillerde eşit aralıklarla bölünerek motiflerle süslenmesinden oluşurlar. Çini kaplanacak alanın durumuna ve diğer desenlerle uyumuna göre bu aralıklar sık veya seyrek olabilir. Çoğu zaman birbirinden bağımsız yerleştirilen motiflerin bazılarında uç noktalarından değdirilerek bağlantı duygusu verilmiştir.

Çizim 1a' da penç motifleriyle "S" şeklindeki soyut formlar dönüşümlü olarak yan yana ve aşağı doğru beşer sıra halinde yerleştirilmişlerdir. Çizim 1b'de merkeze ve köşelere pençler oturtulmuş, bir köşede merkezi şemse birleştirirken, diğer köşede tepelik form birleştirmiştir. Yan kenarlarda dilimli soyut formlar pençlerin arasında yeralır.

Çizim 1c'de, yine merkezde ve yan kenarlarda penç motifleri oturtulmuş, merkezden köşelere "S" şeklinde soyut formlar uç noktalarda değdirilmiştir.

Bu tür tasarlanması ve işlenmesi kolay kompozisyonların, mimariye ait çini desenlerin tümü çizildikten sonra boş kalan alanları doldurmak ve karmaşık desenler arasında bir dinginlik yaratmak amacıyla da kullanıldığı düşünülebilir.

Yine aynı grupta inceleyebileceğimiz şemseli örnekler de vazgeçilmez ulama kompozisyonlardandır. Türk sanatında çok sık karşılaşılan şemse formu güneşe benzetildiğinden bu ismi almıştır. Selçuklu ve 15. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde genellikle yuvarlak olan şemseler daha sonraları ovale yakın bir formda çizilmişlerdir. 16. yüzyılın çini tasarımlarında da şemse formun önemli bir yeri vardır. Hatayi, rumî, natüralist üslûp motifleriyle ustalıkla kullanılmışlardır.

Basit ulama şemaları içinde ele aldığımız şemseli şemalar da yan yana ve dikine basit düzenlemelerle yerleştirilen şemse formlardan oluşur. Özellikle Sokollu Camii, Edirne Selimiye Camii ve II. Selim Türbesi'ndeki şemseli ulamalar, büyük titizlikle çizilip uygulanmış, bu grubun en güzel ve zarif örneklerindendir.

DAİRESEL HATLI ULAMA KOMPOZİSYONLAR

Bunlar çini karoların kenarlarına oturtulan dört yarım motifin, dairesel bir yol izleyerek oluşturduğu desenlerdir. Dairesel hatlı ulamalarda bezeme, çoğunlukla hatayi üslûbu motiflerden oluşur. Bunun yanında hatayi üslûbu ile işbirliği içinde natüralist çiçeklerin, bulutların ve rumîlerin, soyut form ve şemselerin de birlikte yer aldığı düzenlemeler çoktur.

Ramazan Efendi Camii'nde kullanılan ulama karo örneğinde, yan kenarlardaki hatayi çiçekleri tam bir daire çizerek birbirini izler ve böylece ana sapın oluşumu sağlanır (Çizim 2a). Kompozisyon karşı karşıya duran yandaki yarım motiflerden çıkan yardımcı saplarla devam ederek ortada birbirine parelel iki yaprakla son bulur. Köşelerdeki boşluklar yaprakların dalından ayrılan lâle motifleriyle doldurulmuştur. Geriye kalan alanlarda küçük yaprak ve goncalar tamamlayıcı ve süsleyici elemanlar olarak yer almaktadır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz örnekle benzer özellikler taşıyan bir çinide desen, üst kenarlarda yarım hatayi çiçeklerinden çıkarak yan kenarlarda yarım şemselerin altından geçer ve ortada birer yaprakla son bulur (Çizim 2b). Ramazan Efendi Camii'ndeki şemada, desende ana bir sap bulunmakta ve desen yardımcı saplarla tamamlanmaktaydı. Oysa burada ters yönlere doğru, yarım hatayilerden çıkan her bir sap, kesintisiz olarak devam ederek yapraklarla biter. Boşluklar küçük hatayi çiçekleriyle doldurulmuştur.

Çizim 2c'deki parçayla çizim 2b'deki parçanın da şemaları benzerlik göstermektedir. Buradaki farklılık dört

bir kenara oturtulan yarım hatayi çiçeklerinden bağımsız olarak köşelere ve ortaya yerleştirilen bulut motifleridir.

Dairesel hatlı ulama şemalara, yarım hatayi çiçeğinden çıkarak kenarlardaki diğer iki yarım hatayilerle birleşip ortada tek bir yaprakla sonlanan bir başka örnekle devam etmek istiyoruz (Çizim 2d). Yaprağın altında bir bölümü gözüken iri bir penç motifi yer almaktadır. Köşelerdeki boşluklara penç motifleri oturtulmuştur. Bunların desenle bağlantısı ortada yaprakla, yanlarda ise hatayi çiçeklerinden çıkan yardımcı saplarla sağlanmıştır.

Bir çini panoda tekrar eden ulama karo şeması da bu gruba diğer bir örnektir (Çizim 2e). Yarım bir hatayi çiçeğinden başlayan kompozisyon, birbirini içine alacak şekilde dairesel hatlar çizerek ortada tek bir yaprakla son bulur. Ortada uzanan ve iki köşedeki pençlere birleşen simetrik çift kanatlı rumî (sencide) motifi kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır.

Dairesel hatlı ulama kompozisyon şemalarına vereceğimiz en son örnekte, bir ayırma rumî ile işbirliği gözlenmektedir. Rumîden bağımsız olarak dairesel bir hat çizerek birbirini izleyen hatayi çiçekleri, tekrar eden desende çini karonun dörtte bir alanını oluşturmaktadır. (Çizim 2f).

MERKEZİ ULAMA KOMPOZİSYONLAR

Bu gruptaki desenlerde kompozisyon merkez çıkışlı olabildiği gibi bazı örneklerde de motifler merkeze birleşmektedir.

Merkezi şemalılara ilk örnek "çark-ı felek" düzenlemelerdir. Bunlar merkezde bir motifin etrafında aynı yönde birbirini izleyen saplarla bir döngü sağlayacak şekilde oluşturulmuş kompozisyonlardır.

Çini karolardan birinin deseni, merkezde bir penç motifinden çıkan dört ayrı sapın yanlarda yarım pençlere bağlanarak birbirini takip etmesiyle düzenlenmiştir. Köşelerdeki boşluklar ise, dönen saplardan çıkan yardımcı sapların pençlere bağlanmasıyla değerlendirilmiştir (Çizim 3/a-1). Kanuni Türbesi'ndeki ulama çini karolarda da bu şemanın tıpatıp aynısıyla karşılaşmaktayız. Ancak motifler diğer benzeşen örneklerde olduğu gibi, farklı kullanılmıştır.

Bir değişik şema örneğinde kompozisyon, merkezde ve yanlarda penç motiflerinden çıkan rumîlerden meydana gelmiştir (Çizim 3/a-2). Bu şemada tekrarlanan desen, çini karonun dörtte bir alanını kaplar. Aynı desenin yanyana gelmiş birçok örneğine Rüstem Paşa Camii'nde rastlamaktayız.

Son olarak Sultan Ahmet Camii'nde ve Ayasofya Kütüphanesi'nde dikkatimizi çeken çark-ı felek kompozisyonlu bir karo deseninden söz etmek istiyoruz (Çizim 3/a-3). Bu örnekte ortaya oturtulan oldukça iri ve dilimli madalyonun içi çark-ı felek düzenlemeyle merkezden çıkan pençlerle tasarlanmıştır. Aynı yöne dönen sapların üzerinde penç motifleri birer yaprakla son bulur. Karoda, köşelere yerleştirilen yarım motifler, kompozisyonun ulanırken önem kazanan bağlantı noktalarıdır.

Merkezden yan kenarlara, köşelere, bazı örneklerde de yan kenar veya köşelerden merkeze birleşen şemalar tespit ettiğimiz diğer örneklerdir.

Merkeze birleşen şemalardan birinde çini karoda tekrar eden desen, dörtte bir alanda yer alır (Çizim 3/b-1). Köşeye oturtulan pençden çıkan saplar, lâleye ve merkezdeki pence bağlanır. Yine aynı lâleden goncalara ayrılan saplar yaprakla biter. Köşeden çıkan diğer bir sap ise yan ortada diğer pençle birleşmektedir.

Merkeze birleşen bir ulama çini karo da, Rüstem Paşa Camii'nde dikkatimizi çekmektedir (Çizim 3/b-2). Yine çini karonun dörtte bir alanına yerleşen, tekrar eden desenin köşesinde, bir penç motifinden kompozisyon yanlara yayılarak merkezde diğer penç motifine birleşmektedir. Köşede aynı pençten çıkarak merkeze birleşen bir de tepelik motifi bulunmaktadır.

Damat İbrahim Paşa Türbesi'nde örnekleri bulunan başka bir ulama karo desenini de bu grupta inceleyeceğiz (Çizim 3/b-3). Köşelerde dilimli soyut formlardan çıkan saplardan karşılıklı gelen ikisi, ortada penç motifinin altından geçerek yapraklarla son bulur. Penç çiçeğinin havada kalıp, hiçbir motife bağlanmadığı gözlenmektedir.

BOYUNA GELİŞEN KOMPOZİSYON ŞEMALARI

Bu şemalar, dairesel hatlı ulama kompozisyonların tersine, motiflerin bezenen alanda, aşağı, yukarı veya sadece yukarıya devam edecek şekilde oturtulmasıyla elde edilmiştir. "Başlangıç noktası tekrarlanan desenin ortasında olan örnekler", boyuna gelişen kompozisyon şemalarının en sık rastlanan örnekleridir. Dikdörtgen bir çini

parçasının tekrar eden simetrik deseni, bezenen alanın dikey yarısında yer almıştır (Çizim 4/a-1). Ortadaki penç motifinden başlayan kompozisyon, dairesel bir dönüşle yukarıda hatayi, penç ve gonca motifleriyle birleşir. Daha sonra aşağıya ayrılarak, yardımcı sapın ucunda, küçük bir goncayla biter. Bu hareketin tersi, alt yarıda tekrarlanarak, kompozisyonun tekrar eden bölümü tamamlanmış olur. Küçük farklılıklarla aynı şemalara diğer ulama çinilerde de rastlamaktayız.

Bu şemalardan birinde, başlangıç noktası penç yerine "S" şeklindeki soyut formdur. Yanlarda yarım hatayi çiçekleri yerine şemseler kullanılmıştır. Ancak kompozisyonun kurgusu yukarıda anlatılan çini deseni ile aynıdır (Çizim 4/a-2). Edirne Selimiye Camii'ndeki bir ulamada da yine kenarlarda şemse formları yer alır (Çizim 4/a-3). Kompozisyon diğerlerindeki gibi merkezde bir pençten iki ayrı yöne uzanan saplarla başlar ve helezonlar çizerek birer yaprakla son bulur.

"Sürekli yukarıya ilerleyen kompozisyon şemaları" da boyuna gelişen kompozisyon şemalarına dahil edebileceğimiz ikinci grup örnekleri oluşturur. Bu şemalarda dikkatimizi çeken en belirgin özellikler, bir veya birkaç karoda tasarlanan desen akışının, sadece yukarıya doğru olmasıdır. Böylece kompozisyona tatlı bir akıcılık ve hareketlilik kazandırılmaktadır.

Takkeci Camii'nin mihrap içi ulamalarında sürekli yukarıya ilerleyen kompozisyon şeması kullanılmıştır (Çizim 4/b-1). Desen yan yana ve üst üste geldiğinde ulanabilecek şekilde hatayi ve natüralist üslûpta çiçeklerle ustaca tasarlanmıştır. Üst kısma bir bölümü rastlayan lâleyi, altta geriye kalan uç kısım tamamlar. Hatayi çiçekleri de kendi arasında yukarıya doğru dallarla bağlanmıştır.

Tespit ettiğimiz diğer bir ulama karo da, sürekli yukarıya ilerleyen kurgusuyla bu gruba girmektedir (Çizim 4/b-2). Burada kompozisyon, natüralist üslûpta motifler içeren dilimli tepelik form ile, bunun arasında dolanarak yukarıya ilerleyen hatayi üslûbu çiçeklerden oluşur. Aynı gruptan bir başka pano deseninde bahar dalları kendi aralarında bağlanırken, hatayi motifleri yapraklarla paftalar oluşturur. Kenarlardaki dişli madalyonlar, kompozisyonu bütünler (Çizim 4/b-3). Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde yukarıya ilerleyen ikinci şema örneğinde ise kompozisyon, bahar dalları ve üzüm salkımlı asma dalları ile düzenlenmiştir.

ŞEMSE FORMLU KOMPOZİSYON ŞEMALARI

Bu şemalara 16. yüzyılın çinili eserlerinde oldukça sık rastlarız. Şemse formlu olarak nitelendirdiğimiz kompozisyonlar, motifler yardımıyla, şemse şeklinde veya şemse formuna yakın paftaların (madalyonların) tasarımıyla elde edilmiştir.

"Yapraklarla oluşturulan şemse formlu şemalar" bilinen ve tercih edilen örneklerdendir. Edirne Selimiye Camii'ndeki ulama çinide yapraklar, bir yana bir içe, ortabağlarla basitçe birleştirilerek, sözünü ettiğimiz şemse formları meydana getirir. Ortalarına ise yine içi rumî bezeli dilimli şemse formlar ustalıkla oturtulmuştur (Çizim 5/a-1). Bu şemanın benzerleri Sultan Ahmet Camii'nin panolarında görülebilir. Selimiye Camii'nde aynı anlayışla paftalara ayrılan bir ulama çinide ise, bu sefer ortada natüralist üslûpta çiçekler büyük bir titizlikle işlenmiştir (Çizim 5/a-2). Benzer bir ulama Sultan Ahmet Camii'nde bulunmaktadır. Çok dilimli sırtlı saz yaprakların oluşturduğu şemse formların natüralist çiçeklerle iç içe geçerek zarif bir kompozisyon sergilediği görülmektedir.

Kanuni Türbesi'nde kullanılan bir ulama deseninde yapraklar bir içe bir dışa açılarak şemse formu oluşturur. Boşluklarda hatayiler ve pençler kendi aralarında düzenlenmiştir (Çizim 5/a-3).

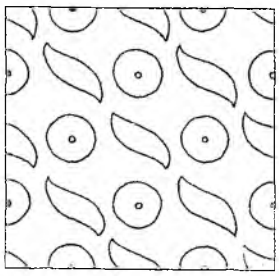
"İçleri motif bezeli kalın saplarla oluşturulan şemalar" da şemse formlu şemaların ikinci grubu olarak ele alınmıştır. Bu kompozisyonlarda, içleri hatayi üslûbundan motiflerle bezeli kalın sapların kullanımı söz konusudur. En güzel örneklerden biri Piyale Paşa Camii'nin mihrap içi ulama panolarında göze çarpar (Çizim 5/b-1). Burada belli aralıklarla dizili hatayi çiçeklerinin sapları oldukça kalındır. Şemse formu oluşturan bu saplar, yanlarda hatayi çiçeklerine bağlanır. Oluşan paftaların arası hatayi, nergis ve sümbül çiçekleriyle bezelidir.

Rüstem Paşa Camii'nde de penç bezeli kalın saplarla aynı şekilde paftalara ayrılmış ulamalar kullanılmıştır (Çizim 5/b-2). Saplar iri hatayi çiçeklerine bağlanır. Bu örnekte diğerlerinden ayrılan bir özellik bulunur. Paftalar birbirinin içine geçecek şekilde tasarlanmış ve üçlü şemse şemalar oluşmuştur.

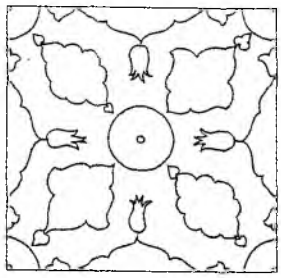
"Rumî üslûbu motiflerle oluşturulan şemse formlu şemalar" bu grupta tespit ettiğimiz şemaların sonuncusudur. Rumî motifleri yapıları itibariyle kompozisyonda pafta ayrımlarına imkân tanırlar. Edirne Selimiye Camii'ndeki rumîli kompozisyon bunun güzel bir kanıtıdır (Çizim 5c). Kanatlı rumî motifleri kenarlarda ve ortada tepeliklere bağlanarak şemse paftaları oluştururken, hatayi üslûbunda motifler de kendi arasında paftalarla üst üste geçen ikili şemse şemaları meydana getirmiştir.

Buraya kadar 16. yüzyılın ikinci yarısında sıklıkla tekrarlanan ulama karo tasarımlarını tespit ederek sınıflandırmaya çalıştık. Şemalar üzerindeki incelemelerimiz sadece bu yazımızda verilen örneklerle sınırlı kalmamaktadır. Değerlendirmeler yapılırken özellikle Türkiye'deki konumuz olan döneme rastlayan çinili eserler, tek tek ele alınmıştır. Sonuç olarak, 16. yüzyılın ikinci yarısında İznik'te üretilen ulama karolarda belli prensip ve ilkelere sadık kalındığı görülmektedir. Tüm çini desenlerinde olduğu gibi, ulama karo tasarımlarında da motiflerin kompozisyon içindeki dengesi, desenin akış yönü, alanın bütününe yayıldığında vereceği görsel etki üzerinde önemle durulduğu gözlenmektedir. Bu disiplinin içinde gelişen çok çeşitli uygulamalara olanak sağlayan motif ve şemalarla, başarılı karo tasarımları yapılmıştır. Bunların zaman zaman küçük değişikliklerle farklı mekânlarda tekrar edildiği görülür. 16. yüzyılda motif ve üslûpların zenginliği; yaratıcı desen üretiminden uzaklaşılmadığını, sözü edilen tekrarların tamamen çini siparişlerindeki yoğunluğa bağlanması gerektiğini bizlere vurgulamaktadır.

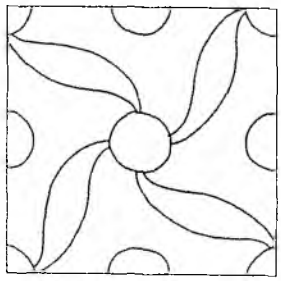
Basit Ulama Kompozisyonlar



a) Rüstem Paşa Camii

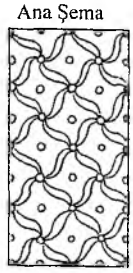


a) Rüstem Paşa Camii

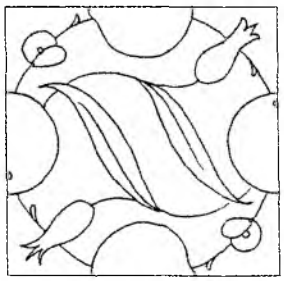


a) Rüstem Paşa Camii

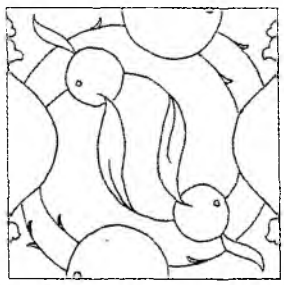
Ana Şema



Dairesel Hatlı Ulama Kompozisyonlar

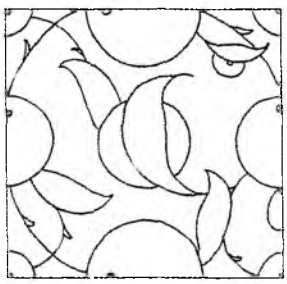


a) Ramazan Efendi Camii

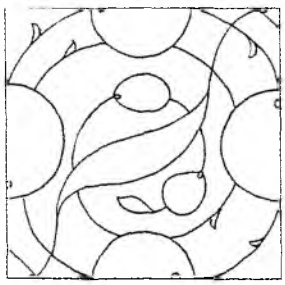


b) Gülbenkyan Müzesi, env.no: 1621

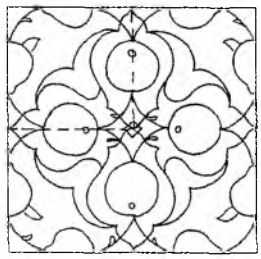
c) Topkapı Sarayı, Harem Dairesi



d) Eyüp Sultan Türbesi



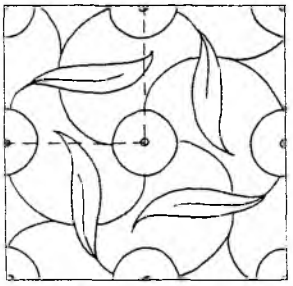
e) Topkapı Sarayı, Harem Dairesi



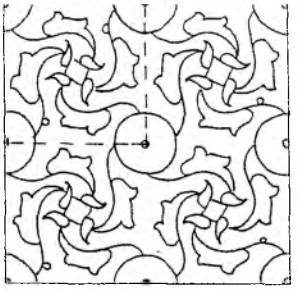
f) Gülbenkyan Müzesi, env.no: 1584-1-b/1648-2

Merkezi Ulama Kompozisyonlar

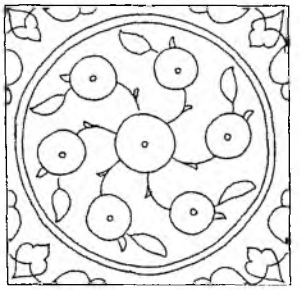
a) Çark-ı Felek Örnekler



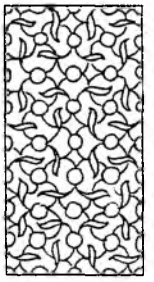
a-1) Ayasofya Kütüphanesi



a-2) Rüstem Paşa Camii

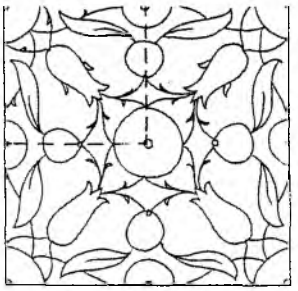


a-1) Ayasofya Kütüphanesi

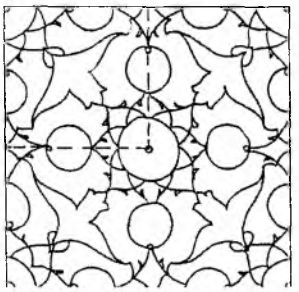


Ana Şema

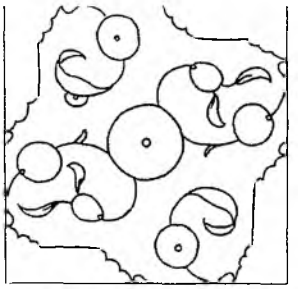
b) Merkeze Birleşen Ulamalar



b-1) Ayasofya Kütüphanesi



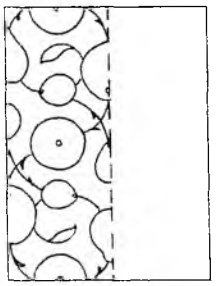
b-2) Rüstem Paşa Camii



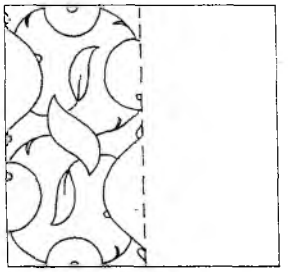
b-3) Damat İbrahim Paşa Türbesi

Boyuna Gelişen Kompozisyon Şemaları

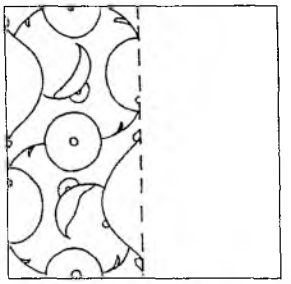
a) Başlangıç Noktası Tekrarlanan Desenin Ortasında Olan Örnekler



a-1) Süleymaniye Camii

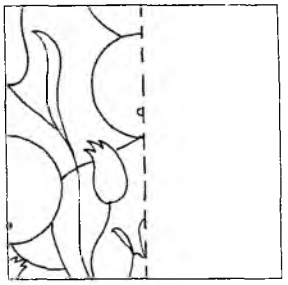


a-2) II. Selim Türbesi

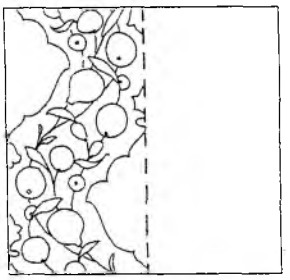


a-3) Edirne Selimiye Camii

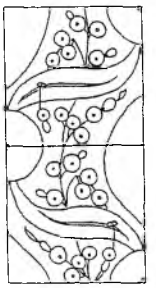
b) Sürekli Yukarıya İlerleyen Kompozisyon Şemaları



b-1) Takkeci İbrahim Ağa Camii



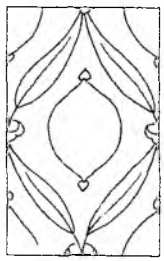
b-2) Takkeci İbrahim Ağa Camii



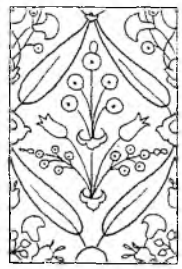
b-3) Gülbenkyan Müzesi, env.no:1709

Şase Formlu Kompozisyon Şemaları

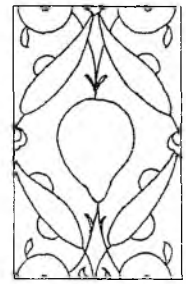
a) Yapraklarla Oluşturulan Şemalar



b-1) Edirne Selimiye Camii

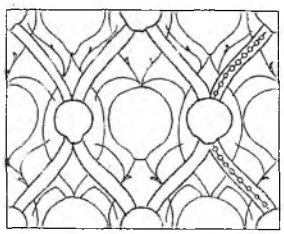


b-2) Edirne Selimiye Camii

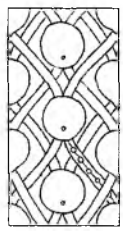


b-3) KanuniTürbesi

b) İçleri Motif Bezeli Kalın Saplarla Oluşturulan Şemalar



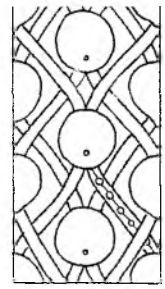
b-1) Piyale Paşa Camii



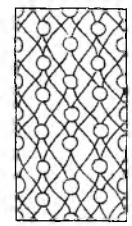
b-2) Rüstem Paşa Camii

Ana Şema

c) Rumî Üslûbu Motiflerle Oluşturulan Şemalar



Edirne Selimiye Camii



Ana Şema

KAYNAKLAR

Altun, Ara, "İznik", *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi, 1991, s. 8-49.

Arseven, Celal Esad, *Les Arts Decoratifs Turcs*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952.

Aslanapa, O.-Yetkin, Ş.-Altun, *A. İznik Çini Fırınları Kazısı, 1981-1988, II. Dönem, İstanbul*, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989.

Aslanapa, Oktay, *Anadolu' da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.

Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.

Atasoy, N.-Raby, J., *İznik*, Londra/Singapur, Alexandria Press, 1989.

Atıl, Esin, *The Age Of Sultan Süleyman The Magnificent*, Washington, National Gallery of Art, 1987.

Bakır, Sitare, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu*, c. I-II, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış sanat tarihi doktora tezi, İstanbul, 1993.

Birol, İ.-Derman, Ç., *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1991.

Carswell, John, "Ceramics", Tulips, Arabesques & Turbans, (ed.: Yanni Petsopoulos), London, 1982, 73-120.

Critchlow, Keith, *Islamic Patterns*. An Analytical & Cosmological Approach, London, 1976.

Çağman, Filiz, "Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz*, 54, İstanbul, Şubat 1988, s. 11-27.

Demiriz, Yıldız, "Çini Bahçesi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, (ed.: Prof. Dr. Ara Altun), İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1998, s. 163-197.

Demironat, Muhsin, "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", *Akademi Mecmuası*, 5, İstanbul, 1966.

Denny, Walter, "Ceramic Revetments of the Mosque of Ramazanoğlu in Adana", *4th International Congress of Turkish Art*, 1971, Aixen Provence, 1976, s. 57-65.

Denny, Walter, "Ceramic Revetments of the Mosque of Rüstem Pasha", *5th International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s. 269-290.

Denny, Walter, *Gardens of Paradise*, 16th Century Turkish Ceramic Tile Decoration, Ertuğ & Kocabıyık, 1998.

Grabar, O.-Hill, D., *Islamic Architecture & Its Decoration*, A.D. 800-1500, London, 1964, 1967 (2).

Necipoğlu, Gülru, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", *Muqarnas 7*, 1990, s. 136-169.

Öney, Gönül, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, Yapı Kredi Bankası Yayını, 1976.

Öney, Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, 1987.

Öz, Tahsin, *Turkish Ceramics*, Ankara, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, 1957.

Seher. Thoss, S.-Wilber, N., *Design & Color in Islamic Architecture*, Washington, 1968.

Sinemoğlu, Nermin, "Kanunî Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslûp Tahlili", *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, İstanbul, 1973, s. 241-260.

Sönmez, Zeki, *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1988.

Willis, M. D., "Tiles From the Mosque of Rüstem Paşa in İstanbul", *Artibus Asia*, 48, 1987, s. 278-284.

Yenişehirlioğlu, Filiz, "Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi", *Atatürk Kültür Merkezi, Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi 5*, Ankara, 1985.

Yenişehirlioğlu, Filiz, "Osmanlı Çinileri ve Plastik Sanatlar", *Sandoz Dergisi*, İstanbul, 1993-1, s. 12-20.

Yetkin, Şerare, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *Mimar Başı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, İstanbul, Vakıflar Yayını, 1988, s. 479-498.

Yetkin, Şerare, "İstanbul Rüstem Paşa Camii Üzerinde Bazı Gözlemler ve Saray Nakkaşlarının Bu Çiniler Üzerinde Etkisi", *Kültür ve Sanat*, Aralık 1989, s. 15-22.

Yetkin, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1986.

MADEN VE AHŞAP SANATI, KUYUMCULUK

OSMANLI MADEN SANATI
229
OSMANLI KUYUMCULUĞU
235
OSMANLI ATEŞLİ SİLAHLARI
251
OSMANLI KORUYUCU SİLAHLARI
264
OSMANLI KAPI HALKALARI VE KAPI TOKMAKLARI
275
AMASYA VE ÇEVRESİNDE
ERKEN OSMANLI DÖNEMİNE AİT ÜÇ AHŞAP KAPI
285

OSMANLI MADEN SANATI

PROF. DR. TERCAN YILMAZ
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da bir güç olarak ortaya çıkışı ile Türk Maden Sanatında yeni bir dönem başlar. Bu dönem daha önceki parlak Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu karakterinden çok farklı olarak gelişir. Bu dönemdeki politik gelişim ve değişme, kazanılan yeni topraklar ve zenginleşen malzeme ile bambaşka bir karaktere dönüşmüştür. Güçlü ve merkezi Osmanlı yönetimi, sanatı geniş ölçüde etkileyerek ortak özellikler gösteren bir üslubun doğmasına neden olmuştur. Osmanlı maden sanatı hemen her yüzyılda değişimler göstermiş ve yaygın olarak altın gümüş, bakır ve pirinç çok kısa süreli çinkonun kullanıldığı görülmüştür. Benzer değişimler arasında süsleme, teknik ve biçim çeşitliliği özellikle form zenginliği diğer İslam Maden sanatında görülenlerden fazla olması ile dikkat çeker.

Osmanlı Devleti'nin yükselmeğe başlama dönemi olan Erken Osmanlı olarak tanımlanan s nekler yok denecek kadar azdır. Tarihi k Osmanlı Sultanlarının, Hz. Muhamme disinde kıymetli madenlerden yapılma saklamasına rağmen, altın ve gümüş eş dıkları hazinelerinde bulundurdukları b tedir. Betrandon de la Broquiere notl kendisinin 1433 yılında Edirne'deki s kabulü sırasında yemekte Sultan II. Mu altın tepsiler, altın kaplama tabaklarla s vis yapıldığını ve ayrıca gümüş maşrap ların kullanıldığını yazmaktadır. Hermitage'daki aynı sultana ait bir tas kakma tekniğinin kullanılması yönünde önemlidir. Gümüş kakma olarak süslenmiş yayvan tas Sultan II. Murad'ın adını taşımaktadır. Bu tekniğin çok güzel örneklerinin bulunduğu İslam maden sanatında İran, Musul, Suriye ve Mısır'da yaygın kullanımına karşın Osmanlı maden ustaları silahlar dışında pek tercih etmemişlerdir. Tasın biçim ve teknik olarak Memluk özelliği göstermesi Mısır'dan Bursa'ya geldiği bilinen bir grup sanatçıdan biri tarafından yapıldığını gösterir. Tartışmalı olan Paris Louvre Müzesi'ndeki Sultan Orhan'a ait hokkada aynı tekniğin kullanılması bu dönemde teknik ve süslemede daha önceki gelişmiş İslam sanatına bağlanışı 14 ve 15. yüzyıl ilk yarısında Osmanlı karakterinin henüz oluşmadığını, bir arayış içinde olduğuna işaret etmektedir.

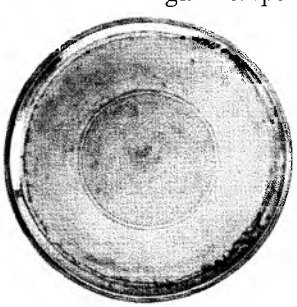
Onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında ortak Osmanlı karakterinin oluşmağa başladığını görüyoruz. İstanbul'un alınışı, Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nde zenginleyen genişleyen Osmanlı Ülkesi bu görünümünü ıllarında olduğu gibi maden sanatına tır. Osmanlı hazinesinin zenginleş- ellikle Nova Brdo, Üsküp, Karatova ıları aynı şekilde doğuda Gümüşhaastamonu'nun Osmanlı topraklarına ası önemlidir. Bunların yanısıra 15 yüzyıllarda gümüş eserlerin bolluda Avrupa'da miktar olarak artan sika gümüşünün de rolü olmalıdır. beşinci yüzyılın ikinci yarısında ortak özeliklerin yanısıra diğer çarpıcı bir nokta, süsleme, malzeme ve kullanılan yapım tekniklerinin değişmiş olmasıdır. Bu değişim, ana hatları ile genelde döküm form veya yekpare gümüş levhalar üzerinde daha

Tombak Mihrap Şamdanı, Sultan II. Bayezid Dönemi (Türk ve İslam Eserleri Müzesi)

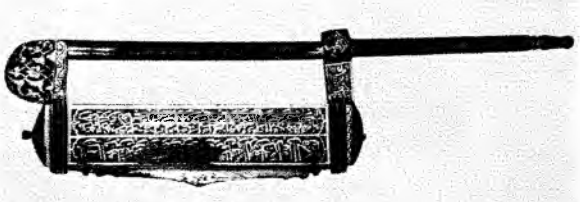
çok relief çalışması olarak tanımlanabilir. Malzeme ince olduğunda zemin çökertmesi şeklinde veya diğer bir şekliyle kalıp desenin alttan uygulamasıyla repousse olarak görülür. Malzeme kalın olduğunda ise bir kısım malzemenin dışarı atılması ile oyma ve çalma, kazıma teknikleri kullanılmıştır. Kumlama olarak adlandırılan küçük darbe noktalamalar parlak motiflere karanlık zemin oluşturmada kullanılan bir diğer teknik olarak yaygın uygulanmıştır. Bu gruba örnek olarak bugün T.İ.E.M.'de bulunan ve Fatih Sultan Mehmet Camii'nden gelmiş olan altın yaldızlı gümüş kandili gösterebiliriz. Form olarak Memluk cami kandili örnek alınmıştır. Formun yanısıra Memluk cam ve madeni kandillerindeki geleneği devam ettirerek sülüs karakterdeki yazı, -Nur Suresi- kandili alt ve üst şeritlerle doldurur. Fakat kandildeki süsleme tamamen Osmanlı karakterindedir. Örnek olarak rumi ve palmetli süsleme delikişi bölümleri, altıgen piramit yüzeyleri kıvrık dal ve yaprak süslemeler, Çin bulutları bütün zenginliği ile yer alır. Benzer bir örnek Sultan II. Bayezid'e ait cami kandilidir. Bu örnek birinciden farklı olarak tombak -bakır üzeri altın kaplamadır. Bu defa kitap cilt ve halılarda görülen belli sınırlar içinde değil sınırları aşan devamlılığı olan geometrik bir düzeni gösterir. Tamamen kazıma tekniğinde bezenmiş yüzey dışında kubbemsi tepelik kısmı hayat ağacı oluşturan palmetlerle süslenmiştir. Diğer farklılaşan özellik ise hemen her kandilde yeralan Nur Suresi yerini Sultan II. Bayezid'i öven şiire bırakmıştır. Bu süsleme tarzının bakır üzerindeki diğer iki örneği Topkapı Sarayı Müzesi Mutfaklar kısmında sergilenen biri büyük tencere diğeri yayvan tastır. Tencerenin ağız kısmında rümi ve palmetlerden kazıma tekniğinde süslemeler görülürken dış yüzeyinde motifler dışında kalan kısımlar çapraz çizgili taramalarla doldurulmuştur Bu teknik daha sonra bakır süslemeciliğinde devamlı olarak görülecektir. Diğer yayvan tasta işçilik olarak benzerlikler görülürken çin bulutlarının çiçek motiflerinin geometrik düzenlenişi erken onaltıncı yüzyıl mavi beyaz seramiklerini anımsatır. Dört tane karşılıklı balık motifi Anadolu'ya özgü düzen içinde bakır sanatında yaygın olarak kullanılacaktır. Bereketi ve bolluğu sembolize eden balık motifi İslam maden sanatında kullanımında görüldüğü gibi tasların dip kısmında sürüler şeklinde değil az sayıda yer almıştır. Özellikle kahve tepsilerinin su kaplarının vazgeçilmez motifi olmuştur.

Bakır tencere, 1500'ler (Topkapı Sarayı Müzesi)

Onaltıncı yüzyılda kullanılmağa devam eden süslemeler; üç dört yapraklı yoncalar, rozetler serpiştirilmiş çin bulutları kıvrık dallar olarak zengin kompozisyonlar oluşturur Daha sonra hatayilerle zenginleştirilmiş, kökeni Herat olarak tanımlanan bu tarz diğer el sanatlarında da ortak karakter olarak belirir. Farklı malzemelerdeki bu ortak süsleme özelliği bu süsleme tarzının Saray atölyelerinde 'Nakkaşhane'de hazırlandığını göstermektedir. Kanuni Sultan Süleyman dönemine ait Ehl-i Hiref defterlerinde maaş alan sanatkarların sayısının yüzyılın sonunda iki katına çıkması saraydaki sanatsal faaliyetlerin ne derecede olduğunu da yansıtmaktadır. Bu yüzyılda önemli bir grup eser değişik bir tekniğin uygulamasını göstermektedir. Hemen hepsi gümüş olan maşrapaların sayıları müzayedelerde gün geçtikçe artmıştır. Yüzyılın ilk yarısına tarihlenen maşrapalar Balkanlardan gelen sanatçılar tarafından saray atölyelerinde hazırlanan bezeme şeması içinde süslenmişlerdir. Sayıları yediye ulaşan maşrapaların en dikkati çekici özelliği mükemmel bir işçilik göstermeleridir. Bazen iki kademe bazen üç kademe süslemelidir. Şişkin yuvarlak gövdeli düz boyunlu şekil, Timur Dönemi He-



Gümüş Altın Yaldızlı Kahve Tepsisi, Kanunî Sultan Süleyman Dönemi (T.S.M.)



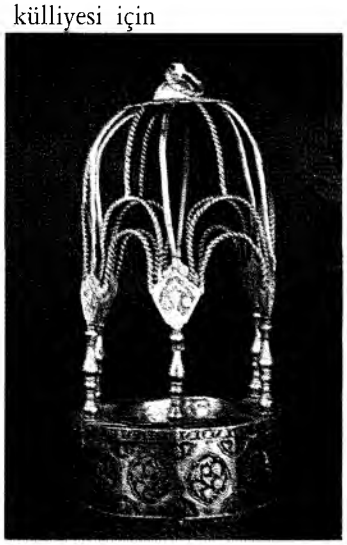
Gümüş Altın Yaldızlı Buhurdan, Sultan I. Ahmed Dönemi (T.I.E.M.)

rat'ta yapılmış kapaklı vazo ve pirinçten veya yeşim maşrapalardan gelmektedir Benzer biçimin değişik malzemesi 'tutya' çinko eserlerdir. Kökeni yine Herat'a uzanan fakat Topkapı Sarayı nakkaşhanesine bağlı sanatkarlar tarafından yapılan sayısı elliyi bulan bu koleksiyondaki tutya örnekler dünyanın tek 'tutya' koleksiyonu olması bakımından Osmanlı maden sanatının olduğu kadar dünya maden sanatı ve metalurji tarihi bakımından da önemlidir. Tutya, onaltıncı yüzyılda yeni bir buluş olması ile önemsenmiştir. Gri yüzey siyah bir tabaka ile kaplanarak üzeri çok zengin yeşim yakut zümrüt ve incilerle kakma tekniğinde bezenmiş Osmanlı sarayında moda olmuş ve Osmanlı sultanlarının sofralarını süslemiştir. Özellikle bu tarz süslemenin onaltıncı yüzyılın sonuna kadar devam ettiği çeşitli biçimler üzerinde denendiği görülür. Bu yüzyılda Memluk tarzı olarak bilinen Osmanlı maden ustaları tarafından çok kullanılan formlardan birisi de "mihrap şamdan"larıdır. Daha çok bakırdan va pirinçten yapılmış zaman zaman tunç, tombak ve gümüşte yaygın kullanılmıştır. Son yıllarda özel koleksiyonlarda yer alan şamdanların tanıtıldığı yayınların çoğalmasıyla, büyük boy şamdanların yanısıra küçük boy şamdanlara ait bilgilerimiz de giderek artmaktadır. Bu şamdanların en erken örneği T.İ.E.M.'de bulunan Sultan II. Bayezid külliyesi için Edirne'de yaptırırıldığı üzerindeki yazılardan anlaşılan bir çift tombak mihrap şamdanıdır. Bu şamdanlar yukarı doğru daralan yüksek kaideli, bilezikli (toplu) ve mumluğu geniş olarak şekillendirilmiştir Mihrap şamdanlarının yanısıra bilinen diğer bir fom da "Lale Şamdan"larıdır. Zarif uzanan bir boyun ve boynun üzerinde yer alan lale biçimli mumlukla Osmanlı zevkinin Memluk formunda yarattığı yeni bir tipi temsil eder. Gövdenin çanak şeklinde açılıp çukurlaşması gövdenin yüksekliğinin artması şamdanın görüntüsünü önemli ölçüde değiştirmiştir. Daha sonraki yıllarda seri olarak üretilen şamdanlara ait bilgileri narh defterlerinde de bulabiliyoruz. 'Yaldıza layık şamdan', 'beş toplu', 'lale şamdan', 'buhur şamdanı', 'tepsi şamdanı' bunlardan bazılarıdır.

3. Gümüş Altın Yaldızlı Maşrapa, Sultan I. Selim Dönemi (Özel koleksiyon)

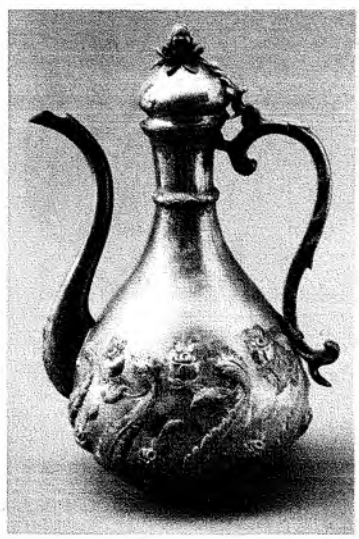
Osmanlı Maden sanatında onaltıncı yüzyıl sonlarından başlayıp onyedinci yüzyılda da devam eden iki tip bezemeden birincisi sadece rumi ve palmet süsleme diğeri ise rumi, palmet ve hatayilerle zenginleşen bir bezemedir. Konya Mevlana türbesinde bulunan gümüş giriş kapısı, onaltıncı yüzyılın sonuna tarihlenirken dönemin kıvrık dal çiçek hatayi rumi süslemeleri için güzel bir örnek oluşturur.

Onyedinci yüzyıla ait T.İ.E.M.'de bulunan 1619 tarihli Sultan Ahmed türbesine, oğlu Sultan Osman tarafından vakfedilmiş olan gümüş rahle yüzyıl özelliğini gösteren tipik bir örnektir. Ayni dekoratif özellikleri gösteren aynı müzedeki büyük buhurdanın ana gövdesi çin porseleninden olup dekoratif madenle desteklenmiş olasılıkla kırılganlığını önlemek için olmalıdır. Bu tür süslemenin değişik bir form üzerinde bir "Kabe Kilidi" üzerinde uygulanması dikkat çekicidir. Ana gövde demir olup üzeri altın ve gümüş kakma süslemelidir. Üzerinde yer alan kitabesinde Sultan I. Ahmed tarafından Kabe için yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Daha önce Sultan II. Bayezid'le başlayan Kabe'ye anahtar gönderme geleneğinin bir devamı niteliğindedir ve bu gelenek daha sonra gelen sultanlar tarafından devam ettirilecektir. Diğer bir form, camileri ve türbeleri süsleyen asma kandillerin ilk örneklerini Memluk cam kandillerinde görmekteyiz. Osmanlı sanatkarları bu formu da Osmanlı zevki ile süsleyerek ilk görünüşte 'Osmanlı işi' karakterini kazandırmışlardır. Çeşitli müzelerde tombak ve genellikle gümüşten çok çeşitli örnekler vardır. Hafifçe açılan ayak, yuvarlak gövde ve yukarı doğru



Demir Altın Kakmalı Kâbe Kilidi, Sultan I. Ahmed Dönemi (T.S.M.)

açılan boyun kısmı vardır. Yer yer açılmış ışığı dışarı yansıtan delikişi dilimli şemseler ve asmak için zincirleri bulunmaktadır. Genellikle rumi ve palmet süslemeler delik işi olarak veya kazıma, çalma tekniğindedir. Gümüşten yapılmış olan eserlerin hepsinde, okside olmaması için altınla yaldızlama tekniği kullanılmıştır. Onyedinci yüzyılın sonuna doğru değişik olarak yüzeylerin şerit, şemse, yarım şemse kartuş ve saz yaprakları ile bezenmekte ve içi rumilerle doldurulduğu görülür. Bu motiflere bazen selvi motifi de katılmaktadır. Yüzyılın sonunda süsleme repertuarında değişimler hemen farkedilir. Batı ile ilişkilerin başlaması ve ithal edilen eşyalar ve batılı ustaların gelişi buna neden olmaktadır. Özellikle saray eşyalarında batıya özgü süslemeler beğeni kazanmağa başlar. Ancak biçimlerde daha henüz değişim başlamamıştır. Bu arada dikkat çekici özellikten biri de onaltıncı yüzyıl boyunca bütün dekoratif sanatlarda yaygın kullanılan natüralist süsleme maden ustaları tarafından çok az kullanılmış onyedinci yüzyılda da aynı özelliğin devam ettiği farkedilir.



Tombak İbrik, 19. yy. (T.S.M.)

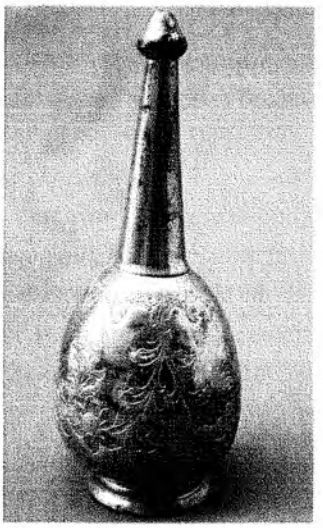
Onsekizinci yüzyıla ait eserler süsleme repertuarı bakımından onyedinci yüzyılın sonunda başlayan Avrupa etkili olarak farklı bir görünüm içindedir. Bu değişim günümüze ulaşan eser sayısından anlaşıldığı gibi aynı şekilde niteliğinde olmuştur Bu devirde kullanılan ana malzeme bakırdır. Her ne kadar gümüş pirinç gibi madenler kullanılmışsa da bakır, özellikle kullanım eşyasında çok tercih edilmiştir. Çünkü kalaylandığında gümüşe altınla kaplandığında 'tombak' altın görünümü almaktadır. Bakırın yaygın kullanılması kalayın kolay temini ile de ilişkili olmalıdır. Bakırın yumuşak maden oluşu nedeniyle dökümden çok döğme ile şekillendirilmesi tercih edilmiştir. Anadolu'nun zengin bakır yataklarına sahip olması önemli bir neden de olabilir. Tokat, Ergani, Murgul, Küre önemli merkezlerdir. Diğer, altına benzer rengi ile bu yüzyılda çok kullanılan pirinç eserler daha çok süs eşyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kandil, şamdan, tas, mangal, ibrik ve havan gibi formlarda kullanılmıştır. Demir ise farklı bir görünüm sergiler. Demir üretim ve işlem yerleri çok azdır. Çoğunlula mimaride, top yapımında, gemilerde kullanılmıştır. Samakov-Bulgaristan demiri günlük ihtiyaçlar için, diğer merkez Kiğı ise genellikle at nalı imaline yönelikti.

Batır, Altın Yaldızlı Buhurdan Şamdanı, 18. yy. (T.İ.E.M.)

Tombak Buhurdan, 18. yy. (T.S.M.)

Bu yüzyılda bakırın yaygın olarak tercih edilmesi saray üslubunun yanısıra Anadolu'ya özgü yeni formlar ve süslemelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu değişik formlardan birisi 'lenger' lerdir. Lenger kenarı geniş ve yayvanca, büyük sahanlara verilen isimdir. Süslemesinde dilimli madolyonlar ve nar çiçekleri ve meyvaları ardalanmalı olarak yerleştirilmişti. Tamamen kazıma teknikte süslenmiş yayvan bakır kapların vazgeçilmez bir motifi de merkezde yeralan 'Mühr-ü Süleyman motifidir. Zaman zaman stilize lale motifleri de bu süslemeleri tamamlar. Yayvan formların diğer bir temsilcisi olan siniler çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Sinilerin çapları amaca yönelik olarak çeşitlilik gösterir. Bu tür sinilerin değişik malzemeden; pirinç, bakır veya pulat-renkli boyalı manzara süslemeli olanları vardır. Anadolu'ya özgü kilim bördür süslemeler selviler, köşkler,vazolar dairesel düzenleme ile yeralır. Bazı-

larında vazo ve tabaklarda natüralist çiçekler yine kazıma tekniğinde yüzeyi doldurur. Hemen çoğunda sahibi ve tarihini bulmak olasıdır. Ankara Etnoğrafya Müzesinde çoğunlukla Orta Anadolu ve Güneydoğuya ait zengin örnekler vardır. Onsekizinci yüzyıla tarihlenen diğer bir grup ise divitlerdir. Gümüşten altın yaldızlı savatlı yapılmış olan olan divitler mürekkeplik ve kalemlikten oluşur. Bazen kıymetli taşlarla zenginleştirilen örnekler olup hepsinde usta adı, 'Mehmet İşi', 'Usta Mehmet' gibi isimlerin yeralması Osmanlı maden sanatında çok az rastlanan özelliklerden biri olarak farkedilir. Mühr-ü Süleyman motifi Eshab-ı Kehf adlarının bulunması ilgi çekicidir. Her iki süsleme divitin sahibine şans ve uzun ömür dileğinin sembolik işaretleridir.


Tombak Gülaptan, 20. yy. (T.S.M.)

Kahve içimi Türk-Osmanlı toplumunun sosyal ilişkilerinde ve yaşamında önemlidir. Kanuni Sultan Süleyman zamanından itibaren toz haline getirilerek tüketilmektedir. Bu nedenle mekanik araçlar içinde değirmenler şekil ve süsleme olarak ortak özelliklere sahiptir. Genelde silindirik, bazen poligonik gövdeli değirmenlerin ana malzemesi pirinçtir. Gövde üzerindeki yazılarda kahve ile lgili şiirler, süslemede stilize yapraklar ve kıymetli taş, sedef, bağa da kullanılmıştır.

İbrik formu ise Osmanlı maden sanatı içinde belki de en fazla kullanılan tip olmuştur. Oldukça yayvan gövdeli ince boyunlu, bombe bileziklidir. Armudi gövdeli klasik ibrik tipinden ayrılan bu geç devir ibrikleri iri gül goncaları ve yapraklarla bezenmiştir. Leğeni ile birlikte görülen bir değişik şekli 'Leğen ibrik' ondokuzuncu yüzyılda çeşitli materyalden yapılmış olarak çeşitlilik gösterir. Avrupa etkilerinin yoğunlaşmağa başlaması hepsinde Avrupa kökenli süslemelerin kullanılması hemen dikkati çeker. Öyleki sahh ve tuğraların kullanılması ayırıcı unsur olarak düşünülürse de Avrupa gümüşlerine de aynı uygulamanın yapılması tanımlamakta zorlukları beraberinde getirmektedir.

Tombak olarak isimlendirilen bakır üzerine altın kaplama eserlerin onsekizinci yüzyıl ikinci yarısı ve ondokuzuncu yüzyılda çok tercih edilmiş olması günümüze kalan eser sayısından anlaşılmaktadır. Cıva yaldızlama olarak tanınan bu tekniğin az da olsa her devirde kullanıldığı bilinmektedir. Yapımında insan sağlığına olan zararı nedeni ile gizli tutulan bu teknik ve yasaklama son iki yüzyılda gevşemiş olmalıdır ki çok sayıda tombak eser günümüze ulaşmış ve son yılların en gözde müzayede malzemesi olmuş, çok yüksek değerlere ulaşmıştır. Tombak hemen bütün formlarda -tas, hamam tası, sahan, fincan zarfı, buhurdan, gülaptan, ibrik, ibrik-leğen, kalemdan, divit, şamdan, kupa- kullanılmıştır. Alem ve kapı kuşakları askeri malzemede de yaygın kullanımı görülür. Süsleme olarak bitkisel süsleme ve çiçekler kazıma veya kabartma olarak ve aynı motiflerin değişmeden kullanıldığı benzerlikler sunar.

Bununla beraber bezemesiz, sadece formun ön plana çıktığı örnekler azımsanacak sayıda değildir. Son iki yüzyıla ait gümüş eserlerde tombak süsleme repertuarı aynen uygulanmıştır. Bazı değişik Avrupa formları örneğin 'kahve stili' ve küçük kahve güğümleri kullanılan örnekler olarak gösterilebilir.

Son olarak ondokuzuncu yüzyılda süs eşyası olarak kullanımı artan pirinç eserler içinde Mangallar Osmanlı sosyal yaşantısında önemli yeri olan bir grubu oluşturur. Genelde pirinçten yapılanlar içinde kaliteli olanları 'Süleymaniye İşi' olarak ayırdedilir. Odaların orta süsü ve aynı zamanda ısıtma aracı olan mangallar elips, yuvarlak, yüksek ayaklı ve alçak ayaklı olarak çeşitlilik gösterir.

Devirlere göre süslemede çeşitlilik gösteren Osmanlı maden sanatında üzerinde durulması gerekli ve dikkat çekici özellik formlardaki zenginlik ve estetik görünümlerdir.

Onbeşinci yüzyıldan itibaren zenginleşmeye başlayan Osmanlı formları yanında zaman zaman ağır basan yabancı formlar Osmanlı karekterindeki süslemelerle eritilmiş, kaybedilmiş, son yüzyıllarda ise ters orantıda Avrupa tarzı süslemeleri ile yabancılaşan görünüm geleneksel Osmanlı formları ile korunarak Osmanlı karakterini muhafaza etmiştir.

KAYNAKLAR

Allan, J-Raby, J. 'Metalwork' *Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from the Ottoman.*

Empire, Ed.Y. Petsopoulos, London 1982.

Atıl, E., *The Age of Suleyman the Magnificent*, 1987 .

Batur, S., 'Tombak Üzerine bir Araştırma', *Sanat Dünyamız.* S. 31, 1984 s. 19-29.

Çağman, F., "Osmanlı Sanatı", *Anadolu Medeniyetler III*, İstanbul 1983, s. 97-105.

Çağman, F., "Serzergeran Mehmet Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ'a Armağan*, İstanbul 1984, s. 51-88.

Çetin, P., "Etnoğrafya Müzesi'ndeki Bakır Eserler Üzerine Araştırma", *Türk Etnoğrafya Dergisi* I, 1956, s. 95-101.

Erginsoy, E., "Turkish Metalwork" *The Art and Architecture of Turkey,* 1980, s. 208-221.

Kongaz, G. *Tombaklar,* İstanbul 1985.

Ölçer, N., "Turkische Metallkunst" *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, 1985.

Önge, Y., "Bir Grup çok Süslü Kahve Değirmeni", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri.* V, Ankara 1983, s. 155-164.

Sonat, G., "Gümüşler", Topkapı Sarayı Müzesi, *Sanat* 7 1982, s. 93-4.

Ünver, S., "Divitçilerimiz ve Eserleri." *Türk Etnoğrafya Dergisi*, VI, Ankara 1963, s. 90-7.

Yılmaz, T., "Saray Mutfak Eşyaları", *Sanat* 7. 1982, s. 88-9.

Yılmaz, T., "Değişik bir Grup Gümüş Eser", *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildirileri.* Ankara 1995.

Yılmaz, T., "16. Yüzyıl Maden Sanatı", *Antika,* Mayıs, S. 26, 1987, s. 4-8.

Yılmaz, T., "Onyedinci Yüzyıl Osmanlı Maden Sanatı", *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı*, Sanat Tarihi Derneği Yay., 4. 19-20 Mart sempozyum bildirileri, İstanbul 1998, s. 217-224.

Yılmaz, T., *Topkapı Sarayı Müzesindeki Kabe Kilit ve Anahtarları,* IRCICA yayınları, İstanbul 1993.

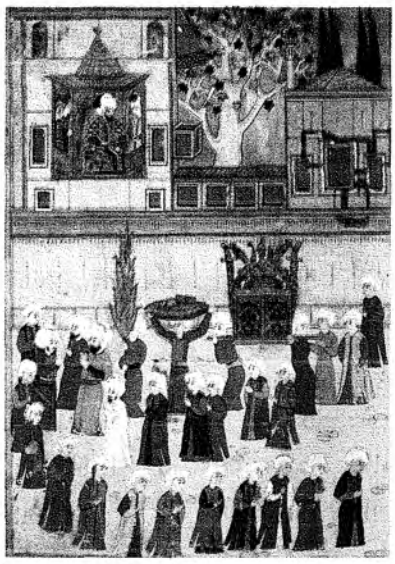
Yılmaz, T., "16. Yüzyıl Maden Sanatı" *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* İş Bankası Yay., İstanbul 1988, s. 361-367.

OSMANLI KUYUMCULUĞU

YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı sarayında çeşitli hizmet erbabı sınıflar mevcut olup bunlardan biri de ehl-i hiref denilen sanatkârlar zümresiydi. El sanatlarıyla uğraşan kimseler demek olan ehl-i hiref, devşirme zamanında saraya verilen acemilerden oluşur, hizmete alınanlar, ustaların ellerinde yeteneklerine göre yetiştirilirlerdi. Bir kimse hizmete alındığından itibaren çok az gündelik alır, sanatında ilerledikçe becerisine göre gündeliği arttırılır, giderek kalfa ve usta olurdu.[1] Bunlar arasında yer alan kuyumcular, Topkapı Sarayı'nın Orta Kapısı ile Akağalar Kapısı arasında kalan Bîrun denilen bölümünde yaşamaktaydılar.[2] Bunların amirine kuyumcubaşı denirdi. Kuyumcular, devşirmelerin kabiliyetlilerinden yetiştirilirdi. Kuyumcubaşı bunlar arasından yetişme olmayıp saray dışındaki kuyumcu esnafının usta, ihtiyar ve mutemedlerinden tayin olunurdu. Bunlar saray kuyumcularına nezaret ederler ve onları yetiştirirlerdi. Saray için alınacak mücevherler ile yabancı hükümdarlara hediye olarak yaptırılan mücevherler kuyumcubaşı tarafından muayene edilir ve kıymetleri belirlenirdi.[3]

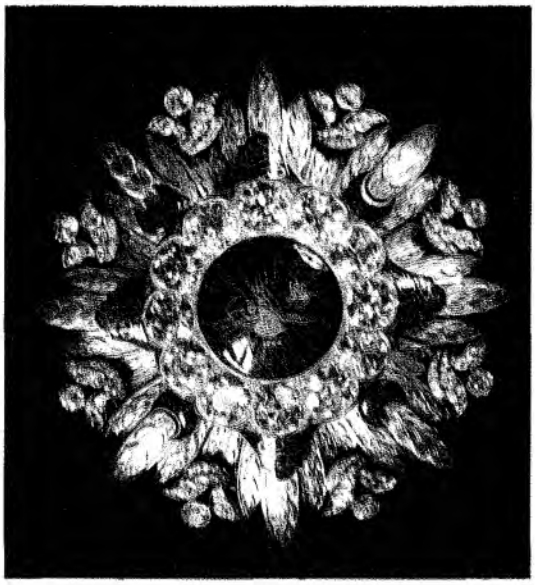
Ehl-i hiref teşkilâtında kuyumculukla uğraşan pek çok ustanın ve çeşitli bölüklerin yer aldığı belgelerden anlaşılmaktadır ki, bunların başında altın işçiliği yapan "zergerân" bölüğü gelmektedir. Yeşim, necef ve maden eserler üzerine altın kakmacılığı yapanlara "zernişâni", taş yontucu ve işlemecilere "hakkâkân", taşa foya yapanlara ise "foyager" denilmekteydi. Saray kuyumculuğu ile ilgili bazı bilgileri ise, mevâcib (maaş), masraf ve in'am defterlerinden edinmekteyiz. Günümüze gelen en erken tarihli ehl-i hiref mevâcib defterleri Kanunî Sultan Süleyman dönemine aittir. Mart 1526 tarihli "ehl-i hiref mevâcib teftiş defteri"nde, saray sanatçılarının adları, nereli oldukları bazen de uzmanlık dalları belirtilmiş olup, 1526'da bunların sayılarının 58 zerger, 22 zernişâni, 9 hakkâk ve 1 foyager oldukları anlaşılmaktadır. Zerger, hakkâk ve zernişanlar arasında çoğunluğunu Tebrizli ve Bosnalıların oluşturduğunu, usta ve çırakların arasında ise Arnavut, Rus, Gürcü, Akkermanlı, Üsküplü, Çerkes ve Herseklinin bulunduğunu yine bu defterden öğrenmekteyiz.[4]


Kuyumcuların gösterisi, Surnâme, 1582

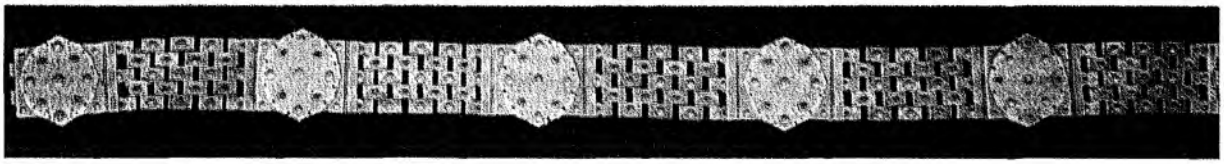
Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet tarafından kurulan hazine koğuşunun amiri, hazinedarbaşı ve hazine kethüdası idi. Hazinedarbaşı sarayın en nüfuzlu görevlilerindendi. Sarayda hizmet gören ve sayıları 2.000 kadar olan ehl-i hiref denilen saray sanatkârlarının başı olduğu gibi, enderun hazinesi ve saraya ait mücevherler ve kıymetli eşyanın korunmasından sorumluydu.[5] Serhâzin-i Enderun denilen hazinedarbaşı, ehl-i hirefe karışır, maaşlarını dağıtırdı. Hazine koğuşundaki içoğlanların koruduğu Enderun Hazinesi binası, dört geniş salondan oluşmakta olup, üzeri kubbeli idi. Burada çeşitli cins nakit ile kıymetli taşlarla süslü altın ve gümüş kap kacak, mücevher, elmas

ile yapılmış eşyalar, kürkler, şallar, değerli kumaşlar, halılar, mücevherli eğer takımları, kıymetli taştan yüzükler, elmaslı ve altın düğmeli seraser, kapaniçeler ve başka eşyalar mevcuttu.

Hazine kethüdası da hazine koğuşu ile Hazine-i Hümayunun (iç hazine) amiri idi. Kendisinin görev değişikliği olduğunda bütün hazineyi bir başkasına en ince ayrıntısına kadar sayarak devir teslim etmek zorundaydı. Bu durum 1680'de hazine kethüdası iken vezir olan Mermer Mehmed Paşa'nın ölümünden sonra bıraktığı şeyler arasında saraya ait mücevherler ile kıymetli bazı eşyaların bulunmasından sonra sıkı bir şekilde uygulanmıştı. Hazine kethüdası olanların elinde Yavuz Sultan Selim'in vasiyeti üzerine Enderun Hazinesinin dış kapısına bastıkları kırmızı akikten yapılmış bir mühür bulunmakta idi. Yavuz'un "Benim altunla doldurduğum hazineyi (iç hazine) bundan sonra gelenlerden her kim mangır ile doldurursa, hazine anın mührüyle mühürlensin ve illâ benim mührümle mühürlenmekle devam olunsun." şeklindeki vasiyetine son zamanlara kadar uyulduğu belirtilmektedir. Her yeni padişah başa geçtiğinde hazine ziyaret edilir, önce hazine kethüdası anahtarı getirir Yavuz'un mührü muayene olunur ve onun mührüyle mühürlenmiş kilit ve kapı özel bir törenle açılırdı.



II. Abdülhamid nişanı.



Sultan II. Selim'e ait yakut ve turkuaz kakmalı fildişi kemer.

Padişahların zaman zaman Enderun Hazinesini ziyaret ettikleri, buradaki ambarlar, sandıklar ve dolaplar içinde saklanan eşya, silâh ve mücevherlerden oluşan hazineyi gördükleri bilinmektedir.[6]

Hazine-i Amire (Hazine-i Hümayun)'nin Yavuz Sultan Selim (1512-1520) döneminde, Dış Hazine, Silâhtar Hazinesi, Raht Hazinesi, Harem Hazinesi, Muhallefat Hazinesi ve İfraz Hazinesi olarak çeşitli birimler halinde gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Fatih Köşkü (bugünkü Hazine Dairesi) odalarında bulunan Hazine-i Hümayun'un da kendi bünyesi içinde Bodrum Hazinesi, Elçi Hazinesi ve Ceyb-i Hümayun Hazinesi şeklinde bölümleri bulunmaktadır.

Hazine-i Hümayun'da elçi armağanları yanında padişaha, sadrazam, devlet ileri gelenleri ve valide sultan tarafından verilen hediyeler de bulunurdu. Geleneklere göre padişah hediye almasının yanında, seferde başarı gösteren serdar-ı ekreme, eyalet valileri ve çeşitli görevlerde bulunan devlet ileri gelenleri ile yabancı elçilere de hediyeler verirdi. Verilen bu hediyeler Darphane-i Hümayunda yeniden yaptırılan değerli eşyalardı. Bu hediyeler ile ilgili bilgiler hazine defter kayıtlarından öğrenilmektedir.[7] Bunlardan başka padişaha saray mensuplarının Nevruz (yılbaşı)'da "Nevrûziye" denilen kuyum işleri, sadrazam ve vezirlerin ise "Rikâbiyye" denilen hediyeler verdiklerini yine kaynaklar belirtmektedir.

Saray kuyumcularından harem ve padişahtan gelen siparişlerin yanında bazen de büyük enderun ağalarının sipariş ya da tamir işleri istediği, istenen her işe ayrı ücret ödendiği ve bu ücretlerin işi yapan ustalara bizzat ödendiği bilinmektedir.

Kanunî Sultan Süleyman dönemine ait bazı belgelerde, ehl-i hiref sanatkârlarının adet olduğu üzere Ramazan Bayramında padişaha hediyeler verdiği belirtilmektedir. Bu sanatkârlar arasında kuyumcular ve verdikleri hediyelerden bazı örnekler şunlardır: Muzaffer, bir altın at bazubendi; Mir Hüseyin, bir murassa ayna; Maksud Ali, bir küçürek yeşim zernişân murassa, Altıparmak, bir zernişan, murassa 'sadef saplı murassa' altın bendli bıçak; Foyo Mircan, bir takım minekârî düğme; Derviş Mehmet, bir altın at bazubendi vermiştir.

Yine 16. yüzyılda padişaha verilen bayram hediyeleri arasında yer alan kuyum işleri bir başka defterde şöyle nakledilmektedir: Kuyumcubaşı, bir çift murassa' şakak ve murassa' sergi; Zernişâncı İsmail, bir zernişân bıçak, Kuyumcu Altıparmak bir altın bıçak, sapı balık dişinden, Zernişâncı Mes'ud bir zernişân bıçak; Kuyumcu Mircan bir altın bazubend; Hüseyin Horasanî, oniki murassa' çeleki...[8]

I. Rabia Gülnûş Sultan'ın takıları.

Kefe ve Manisa'da sancak beyliğinde bulunan Kanunî şehzade iken maiyetinin ve sarayın ihtiyaçlarını karşılayan bir esnaf takımı mevcuttu. Bunların arasında bir de zergerin bulunması, onun bu mesleğe verdiği önemi göstermektedir.[9]

Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselme ve duraklama gibi dönemlerinde saraya bağlı sanatçı sayısı da değişmiş ve özellikle son dönemlerde oldukça azalmıştır. Örneğin 16. yüzyılda, imparatorluğun en güçlü olduğu dönemde, sanatçı sayısı fazla iken, 18. yüzyıl ortalarında zergerân olarak sarayda sadece 7 kişinin çalıştığı kaynaklarda belirtilmektedir. 19. yüzyılda ise bu sayı gittikçe azalmıştır.

Osmanlı Devleti'nin refah dönemlerinde, kullanılmayan hazine eşyalarının satıldığı, sıkıntılı zamanlarda ise para basılmak üzere daha çok gümüş eşyaların darphaneye gönderildiği yine kaynaklarda verilen bilgiler arasındadır. Ancak mukaddes emanetlerle ilgili eşyalara ise dokunulmayıp, bunların sadece tamir ve ilâvelerle korunmasına çalışılmıştır. Sabahattin Türkoğlu'nun belirttiğine göre, Saraya ait takı ve değerli eşyaların bazen tozlandığı ya da rutubetten zarar gördüğü ve işe yaramadığı (bunlar arasında kılıçlar, hançerler ve koşum takımları da vardı) gerekçesiyle fiyatları belirlenerek dışarı satıldığı da olmuştur. Bu işlerle de uğraşan Yahudilerin, Saray içinde ve dışında kuyumculukla ilgili işleri yürüttüğü, ancak imalât işlerinde çalışmadıkları, imalâtta ise daha ziyade Türk, Ermeni, Balkan ülkeleri ve İran'dan gelen kuyumcuların çalıştığı belirtilmektedir. Saraya bağlı kuyumcular ücretleri dışında parça başına da ücret almakta, dışarıda dükkân açabilmekte idi.

Osmanlı kuyum işlerinin başında padişahların saray atölyelerine ve kuyumculara yaptırdıkları en değerli eserler gelmektedir. Bunlar, Kâbe'ye ve Peygamberimizin Medine'deki türbesine gönderilmek üzere yapılanlar, Hırka-i Saadet için yapılanlar ve padişahların kendileri için yapılanlardır.[10]

Osmanlı padişahlarının Mekke ve Medine'ye genellikle Recep ayının on ikinci gününde Sürre-i Hümayun gönderme geleneği, Osmanlı devlet idaresinin önemli bir uygulamasıydı.[11] Padişah, sadrazam, valide sultan ve başkadın efendinin ehl-i hireften saray ustalarına yaptırdıkları değerli taşlarla süslü altın şamdan, buhurdan, gülâbdan gibi eşyalar, yüzyıllarca Medine'ye bu şekilde gönderilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Arabistan'ın İngilizler tarafından Osmanlılardan alınması sebebiyle dönemin Medine Muhafızı Fahrettin Türkkan Paşa tarafından bu değerli eşyalar İstanbul'a getirilmiş ve Enderun Hazinesine konulmuştur.[12]

Osmanlı padişah hazinelerinden günümüze kadar gelen eserler, değerli taşlarla süslü altın, yeşim, necef, porselen, tutya ve diğer madenlerden yapılmış olup, bunlar Osmanlı kuyumculuğunun altın kakma-

cılığını ve taş işçiliğini yansıtmaları bakımından önemlidirler. İmparatorluğun değişik yerlerinden gelen farklı gelenek ve sanat görüşüne sahip ustaların çalışmalarıyla oluşan Osmanlı kuyumculuğu, 16. yüzyıl ortalarına doğru çeşitli etkilerden ayıklanarak üslûp açısından kendine has bir gelişme göstermiştir. 16. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı İmparatorluğu, çeşitli sanatlarda olduğu gibi kuyumculuk sanatında da en parlak dönemini yaşamıştır. Bu dönemin en ünlü sanatçılarından olan Bosnalı Mehmet Usta, Sultan III. Murad döneminde, ehl-i hirefin zergerler bölüğünde 1588'den itibaren kuyumcubaşı olarak görev yapmış, görevini Sultan III Mehmed (1595-1603) döneminde de sürdürmüş, Sultan I. Ahmed zamanının ilk yıllarına en geç 1606 yılının Ağustos ayına kadar serzergerân olarak çalışmıştır. Onun Topkapı Sarayı Hazinesindeki imzalı ve tarihli eserleri arasında, Sultan III. Murad Divanı'nın kabı, Hırka-i Saadet Sandığı ve Sultan III. Murad tarafından Kâbe için yaptırılan asma kilit ve anahtar yer almaktadır. Sultan III. Murad Divanı'nın kabı, mücevherli, yer yer savatlı olup altındandır. Kapak ölçüleri 37,2 x 22 cm. dir (Topkapı Sarayı Hazinesinde, deposu ve kütüphanesinde 16. ve 19. yüzyıllar arasına ait yeşim, mücevher ve altınla yapılmış sayıları kırktan fazla olduğu belirtilen Kur'an ve Sancak Kur'an'ı kabı bulunmaktadır). İç kısmı deriden yapılan divan kapağının dışı Mehmet Usta'nın imzasını taşımakta, çeşitli altın işçiliği, yakut ve zümrütler yanında elmaslarla da zengin bir görünüme kavuşturulduğu görülmektedir. Hırka-i Saadet Sandığı, ahşap üzerine altın kaplamadır. Eni ve boyu 53,5 cm., derinliği 12,3 cm. olan sandığın dört tarafından zemine yayılan biri büyük, diğeri daha küçük yaprak şeklinde paftaları mevcuttur. Mehmet Usta imzalı Kâbe Kilidi ve anahtarı, 16. yüzyılda Osmanlı padişahlarınca yaptırılanların en seçkin örneklerindendir. Topkapı Sarayı Hazinesindeki bu eserin gümüş üzerine altın yaldız olarak yaptırılan kilidi 63,5 cm. yine gümüş üzerine altın yaldız olarak yaptırılan anahtar ise 30 cm. uzunluğundadır. Gerek kilit, gerekse anahtarın hafif kabartma, zemininde yaprak ve çiçek süslemeleri ile yazı yer almaktadır. Saraydaki bu üç önemli esere imza atmış olması, Mehmed Usta'nın saray kuyumcuları arasında özel bir yere sahip olduğunun da kanıtıdır. Altın işçiliğindeki kabartma tekniği ve savatı uygulamasındaki başarısıyla dikkati çeken sanatçının eserlerinde zümrüt ve yakutun yanı sıra nadiren elması ölçülü biçimde kullandığı görülmektedir. Mehmed Usta'nın sanatçı olarak önemi, 16. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı kuyumculuğunu yönlendirici bir rol oynamış olmasıdır. Osmanlı Saray sanatında kuyumculukta kişisel üslûbunu ortaya koyan Mehmed Usta eserlerinde 16. yüzyıl Osmanlı sanatına özgü motifleri, "saz" üslûbunun ana teması olan hatayî çiçeği ve yapraklarının üslûplaştırılmış biçimlerini ve rumîyi kullanmıştır.[13]

Çeşitli taşlarla süslenmiş taht askısı.

İslâm geleneğinde altın, gümüş gibi değerli madenlerin ve taşların kullanımı yasaklanmamakla birlikte bunların kullanımında aşırılığa kaçılmaması telkin edildiğinden, Osmanlı Sarayında özellikle sofra takımlarında altın yerine gümüş ve tombak tercih edilmiştir. Altın ise eşyalarda ve takılarda saf olarak değil, başka bir madenle karıştırılarak kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra sarayda mücevher kullanımı gittikçe artmış, daha geç dönemlerde ise abartılı olarak kullanılmıştır. Osmanlı kuyumculuğu Kur'an kabı, kılıç, hançer, gürz, gaddâre, tüfek, tesbih, bardak, matara, kâse, şerbetlik, maşrapa, zarf, kutu, sandık, şamdan, buhurdan, gülâbdan, kaşık, nargile, yazı takımı, yelpaze, ayna, tarak, askı, kamçı, sadak, Kâbe hediyeleri, taht, beşik, örtü, kaftan, at koşum takımı gibi küçük ve büyük boyutlu eşyalar, yani dekoratif eşya ve kullanıma yönelik eşyalardan başka sorguç, hotoz, zülüflük, enselik, saç bağı, gerdanlık, iğne, çelenk, küpe, bilezik, yüzük, zihgîr, halhal, pazubend, düğme, çaprast, zincir, saat, köstek, kemer, kemer tokası, muska

ve hamaylı gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz takı çeşitleri olarak da oldukça güzel eserler ortaya koymuştur.[14]

Değerli eşyalar arasında Topkapı Sarayı Hazine Dairesinde sergilenen önemli parçalar arasında *Zümrütlü Hançer,* Sultan I. Ahmed'e ait padişah askısı, Kanunî Sultan Süleyman'a ait fildişi ayna sayılabilir.

Zümrütlü Hançer: Sultan I. Mahmud (1730-1754) tarafından İran Hükümdarı Nadir Şah'a armağan edilmek üzere yaptırılmıştır. Kabzasının bir yüzünde bulunan etrafını elmasların çevirdiği iri üç zümrüt sebebiyle bu isimle anılan hançer, 35 cm. boyundadır. Kabzasının tepesinde sekiz köşeli bir zümrüt kapak bulunmakta, kapak kaldırıldığında küçük bir saat görülmektedir. Kapak ve kabza mineler ve elmaslarla süslüdür. Hançerin kını altından olup, kın üzerindeki çiçekli mineler ve elmaslar göz kamaştıracak güzelliktedir. Hafif kıvrık olan kının en ucunda büyük bir zümrüt bulunmaktadır.[15] Hazine-i Hümayuna satın alma yoluyla gelen *Kaşıkçı Elması* 86 kırat olup, çevresindeki pırlantalarıyla beraber 70 x 60 m./m. boyutlarındadır. Pigot Elması adıyla da tanınan ve Tepedelenli Ali Paşa'nın adamlarınca satın alınan bu elmasın, Osmanlı kuyumculuğu açısından bizi ilgilendiren tarafı, uzmanların, etrafındaki pırlantaların sonradan konduğu düşüncesinde olmaları, ya Tepedelenli Ali Paşa ya da Sultan II. Mahmud tarafından dizdirilmiş olduğu kanısını taşımalarıdır. Kaşıkçı Elması'nı 2 sıra çeviren 49 adet pırlanta, ona ayrı bir değer ve güzellik katmıştır.[16]

Çeşitli taşlarla süslenmiş taht askısı.

Sultan I. Ahmet'e ait olan askı, altıgen prizma biçiminde ve zümrüt olup kenarları altın çerçevelidir. Çerçeveler ve kapak kısmı elmas ve yakutlarla bezelidir. Ucu çengelli iğnesinin üzerinde "Sultan Ahmet Han 1025" yazısı vardır. Askılar padişahların simgesi olup, onun oturduğu tahtın tavanında, ya da tahtın bulunduğu odanın tavanında yer alırdı.[17] *Kanunî Sultan Süleyman'a ait ayna* ise, 300 /120 m./m. boyutlarında ve daire biçimlidir. Fildişi arkalığının çevresinde sultana övgüler içeren bir yazı yer almaktadır.[18]

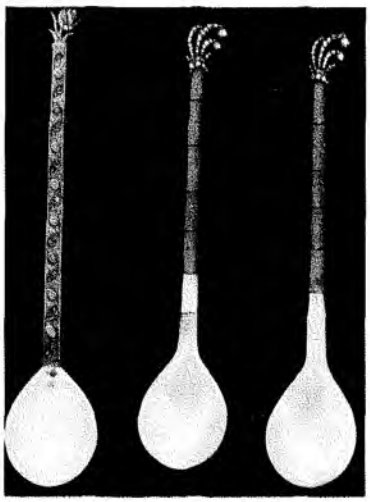
Yine aynı Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Sultan III. Murad'a 1585 yılında Vezir İbrahim Paşa tarafından hediye edilen ve sarayın başkuyumcusu İbrahim Bey ile Derviş Bey tarafından yapılmış olan ceviz üzerine zebercet kakılmış altın plâkalar kaplanmış *taht,* 16. yüzyılda mücevher kakma ve kaplama tekniklerinin uygulandığı bir örnektir. 17. yüzyıldan kalan gümüş ve tunçtan delik işi ve kazıma tekniği ile süslenen, Sultan Ahmed Türbesi'nde bulunan *şamdan*lar ile 18. yüzyıldan kalan, üzerinde Sultan III. Ahmed'in tuğrası bulunan, bazı yerleri altın yaldız ve kazıma tekniği ile bezenmiş gümüş kemer ve aynı tuğrayı taşıyan kazıma tekniğiyle yapılmış kapaklı gümüş *ibrik* diğer örnekler olarak verilebilir.[19]

Osmanlı döneminde özellikle dinî günlerde ve toplantılarda kullanılması âdet olan, içinde hoş kokulu ağaç kabuklarının ve bitki dallarının yakıldığı bir kap olan *buhurdan,* şekil olarak mangalın küçültülmüşüne benzemektedir. İçinde buhur yakılmakta olan kısmın üzerinde koku yayan kubbe biçiminde delikli bir kapak ile çoğu kıvrımlı üç ayak üzerinde, buhur yakılan kısmı taşıyan bir tabladan oluşmaktadır. Çeşitli biçimlerde, örneğin çam kozalağı ya da haşhaş kapsülleri şeklinde, büyük bir kısmı gümüşten, gümüş kakma ve delik işi tekniği ile yapılabilen buhurdanların üç tarafından zincirlerle asılanları, altından ve tombak olarak yapılanları da bulunmaktadır. Çeşitli müze ve özel kolleksiyonlarda üstün bir işçilik gösteren sanat değeri yüksek buhurdanlar mevcuttur.[20] Bunlardan biri de 17. yüzyıldan günümüze gelen ve İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Sultan Osman dönemine ait gümüş üzerine kazıma ve altın yaldızla bezenmiş buhurdandır.[21]

Boynuz, kemik ve fildişi ile ağaçtan yapılan *tesbih*lerin özellikle madenden (altın, gümüş, inci, akik,

kantaşı, kehribar, şah, maksut, yıldız taşı, yüzsürü, Oltu taşı ve necef) olanları, malzemelerinin sertliği sebebiyle yapımı da zor olan ve zaman alan, ancak yapıldıklarında bir sanat eseri niteliği taşıyan parçalardır. D'Ohsson eserinde 18. yüzyılda tesbih kullanımı hakkında şu bilgileri vermektedir: "...Seçkin kadınların uzun bir tesbih taşımaları da âdettir. Bu tesbihlerin taneleri çok büyük bir ustalıkla işlenmiş akik, kantaşı, akamber yahut mercandan olur. Hatta taneleri arasına çok değerli inciler serpiştirilmiş olanlar, yahut altın tellerle yapılmış meşe palamudu biçimi süsler bulunur. Erkekler olsun, kadınlar olsun bunu bir oyalanma vesilesi olarak kullanır."[22]

Kahve fincanını korumak ve kahve içerken elin yanmamasını sağlamak amacıyla yapılan *fincan zarfları*, yapıldıkları malzeme ve dönemi yansıtmaları bakımından değerli parçalardır. Madenden, ağaçtan, bağa, boynuz ve fildişinden yapılabilen bu eserlerden madenden yapılanlarında, kakma, telkârî, kalemişi, tombak ve mıhlama gibi teknikler uygulanmış, bunların dışında savatlı, mercanlı, değerli taşlarla kakmalı zarflar da yapılmıştır.[23]


Mücevherli kaşıklar.

Ağaçtan, kemik, boynuz ve kabuklardan da yapılabilen *kaşık*ların madenden yapılanları arasında oldukça değerli parçalar mevcuttur. Gerek Topkapı Sarayı Müzesi, gerekse diğer müzelerimiz ile özel koleksiyonları süsleyen bu kaşıkların yapımında önce ahşap kalıplar hazırlanır, sonra bunların altın, pirinç ya da gümüş gibi madenler ile dökümü yapılır, daha sonra da bu dökümler temizlenerek, eğelerle tesviye edilen kaşık istenilen şekle sokulurdu. Kaşıkların özellikle sapları ya zümrüt, akik gibi değerli taşlarla mıhlama yoluyla, ya gümüş ve altın kaşıkların sapları üzerine savat yapılarak, ya da oyma, kalem işi telkâri tekniklerıyle üzerlerine motif, yazı ve şekiller işleyerek süslenirdi. Kemik, fildişi ve boynuzdan yapılan kaşıkların saplarına ise genellikle madenî kakmalar yapılır, aralarına da sedef, mercan ve madenî halkalar eklenirdi.[24]

Bir dönemin gösteriş vesilesi olan, Osmanlı toplumunda gittikçe yaygınlaşan *çubuklar*, tütün içmeye yarayan içi boşaltılmış ince uzun ya da kısa deyneklerdi. İçine kıyılmış tütün konulan kısmına lüle, ağıza gelen kısmına ise ağızlık ya da imame denilmektedir. İmameleri, ahşap çubuk kısımları ve lüleleri ayrı esnaflar tarafından yapılan çubuklar sanat eseri derecesinde parçalardır. Çubukların yapımında, imame kısımlarına kakılan altın, elmas, yakut, zümrüt gibi değerli taşlar da kullanılmıştır. Ancak zamanla israfa kaçıldığı düşünülerek 1781 yılında süslü çubuk yapımı ve alımının yasaklandığı belirtilmektedir. Malzeme olarak yasemin, kiraz ve gül ağacından yapılan çubuklar önce tek usta elinden çıkar sonra üzerine çakma, mıhlama, kakma gibi tekniklerle ve kıymetli taşlarla süslenerek diğer ustalara gönderilirdi.[25]

Aynı şekilde kendi ustalarının yanında değerli taşlarla süslenmek ya da çeşitli tekniklerin uygulanması için, kuyumcu, hattat, nakkaşlarla da işbirliği hâlinde yapımları gerçekleştirilen eserlerden biri de *silâh*lardır. Osmanlı silâhları fonksiyonel özelliklerinin yanında, ince işçiliklerinden dolayı da birer sanat eseri niteliği kazanmışlardır. Osmanlılarda savunma silâhlarından kalkan, miğfer ve zırh, delici, kesici ve vurucu silâhlarından ok-yay, kılıç, pala, yatağan, kama, hançer, cembiye, balta, teber, topuz, şeşper ve salık ile ateşli silâhlar olarak kullanılan top, tüfek ve tabancaların üzerlerindeki süslemeler, gerek teknik, gerekse motif açısından dönemlerinin diğer sanat eserleriyle benzerlik ve tarihsel bir gelişim göstermişlerdir. Osmanlı silâhlarının yapımında genellikle demir, bakır ve pirinç kullanılmış, gümüş ve altın madenleri ise süslemede ön plâna çıkmıştır. Bu madenlerin süsleme tekniğinde ise genellikle kalem işi, kabartma, kakma, tombak, savat, telkâri, granülasyon ve ajur kullanılmıştır.

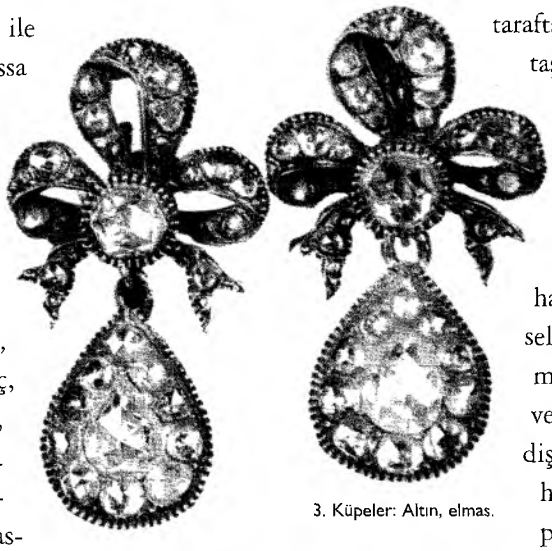
İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 1526-1527 tarihli Kanunî Sultan Süleyman'a ait yatağan, çelik üzerine açılan yuvalara kakılan altın süs-

lemesi ve mastika adı verilen siyah boyayla yapılmış malzemesiyle erken kuyumculuk örnekleri hakkında bize bilgi vermektedir. Daha önce Sultan IV. Murad'ın olduğu düşünülen ancak Sultan III. Mustafa'ya ait olduğu anlaşılan zırh ise Topkapı Sarayı Müzesi'nin en değerli eserleri arasındadır. Yaka ve kol ağzına altından dantel geçirilerek, küçük çelik halkalardan zincir işi ile oluşturulan bu zırh elmas ve yakut kakılı altın plakalarla bezenmiştir.[26]

En önemlilerinin İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesi, Askerî Müze ve Deniz Müzesi'nde yer aldığı Osmanlı askerî malzemelerinden bir kısmı da yurt dışındaki müzelerde bulunmaktadır. Paris'teki Askerî Müze'nin (Musée de l'Armée) alt katındaki küçük koleksiyonda bulunan eserler arasında değerli taşlarla süslü, altın kakma desenli ve yazılı Sultan II. Bayezid'e ait bir miğfer ile Hidiv İsmail Paşa'nın murassa kılıcı önemli eserlerdendir. Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nin (Kunst Historischen Museum) silâh koleksiyonunda da altın ve gümüş işleme, değerli taşlarla süslü koşum takımları, kabza ve kınları işlemeli kılıç, hançer ve meçler, kalkanlar, ok, yay ve tirkeşler, tabanca tüfek ve barutluklar, topuzlar, balta ve teberler, çeşitli askerî malzemeler bulunmaktadır. Karlsruhe Baden Eyalet Müzesi'nin üst katındaki salonda sergilenen eserler arasında Türk eserlerinden bazıları ise madalyonlarla süslü, sırmalı dört eğer ve koşum takımı, kabza ve kınları değerli taşlarla süslü kılıç, meç ve hançerler, sapları işlemeli savaş baltaları, taşlarla süslü topuzlardır. Örneklerini çoğaltabileceğimiz bütün bu eserler, Osmanlı ustalarının madeni işlemedeki ve kuyumculuk alanındaki başarısının kanıtıdırlar.[27]

Ünlü İtalyan yazar Edmondo De Amicis'in İstanbul ile ilgili seyahatnameler arasında önemli bir yer tutan eserinde, Kapalıçarşı'daki gözlemlerinden söz ederken, silâh çarşısını da tasvir etmektedir: "...En zengin ve en seyretmeye değer çarşı silâh çarşısıdır... Kabzası fildişi kakmalı, ametist ve yakutlarla süslü yatağanlar, gümüş kadife ve atlas kınları, narçiçeği renginde taşlarla, mercanlar ve firuzelerle tezyin edilmiş, akik ve fildişi sapları olan ... üzerine altın harflerle Âyetler yazılmış hançerler buradadır."[28]

İstanbul'un İsveç elçiliğinde uzun yıllar çalışan d'Ohsson, Sultan III. Selim dönemi'de Osmanlılarda kullanıma yönelik ve dekoratif amaçla yapılan kuyum işlerinden bahsederken silahlar hakkında da izlenimlerini şöyle ifade etmektedir: "... Türkler sadece gümüş, sedef, yahut karton, az bir kısmı da altın tabaka kullanır. Pek çoğununki küçük ve umumiyetle yassıdır. Bazıları kıymetli taşlarla işlenmiştir. İçine sarısabır yahut enfiyelerini koyarlar. Diğer taraftan millet olarak kemerlerinde taşıdıkları hançer yahut bıçaklarını kıymetli taşlarla süslemeyi daha çok tercih ederler. Sıradan insanlarınkiler çok basittir. Ama biraz hâli vakti yerinde olanlar gümüş saplı hançer kullanırlar. Varlıklı kimselerin bilhassa sarayda ileri gelen memurlarınkiler ise altındandır ve elmas taşlarla süslüdür. ... Padişahlar, kadınlar ve mühim şahısların karıları da erkekler gibi pırlantalarla süslü bir bıçak veya küçük bir hançer taşır.. Kabzası gümüş işlemeli tabancalar kadar yaygın olan bir şey de, kılıçtır... Paşaların beylerin, yüksek rütbeli subaylarınki çok defa kıymetli taşlarla süslü olur."[29]

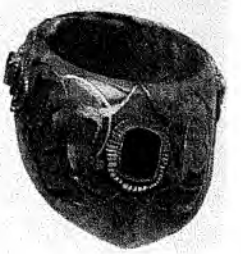

3. Küpeler: Altın, elmas.

Mücevher kullanımı sadece silâhlarda değil çok çeşitli eşyalarda ve takılarda söz konusu idi.

Özellikle saray kadınlarının giyim kuşamında önemli bir yer tutan mücevherler, sadece takıları değil giysileri de süsleyerek ihtişamı arttırmaktaydı. Bunlar ayakkabı ve terliklerde de süsleme amacıyla kullanılmışlardır. Bu konuda d'Ohsson şunları belirtmektedir: "...Ayaklarına ... "pabuç" denen ökçesiz bir ayakkabı giyilir. Kadınların ayakkabısı erkeklerinkin-

den daha zarif olur. Varlıklı kadınlar ve padişahlarınki altın, gümüş, hatta değerli incilerle süslü olur. İskarpin, ökçe, toka gibi şeyler bilmezler. Ancak çoğu evlerinde bahçede dolaşırken tahta altlı galoşlar, yahut altın işlemeli, inci kakmalı yüksek altlı sandal (takunya) giyerler."[30] Terliklerde ise bir zamanlar özellikle düğünlerde giyilen içi ve dışı sırma işlemeli "şıp şıp" denilen terlikler moda olmuştur. Gelinler için özel olarak yaptırılan şıp şıpların yüzleri sırma işlemeli olup, bu sırmaların arasına, baş ve gerdana konulan inci, yakut, zümrüt, pırlanta gibi kıymetli mücevherler yerleştirilirdi.[31]

Bunlardan başka padişahların kıyafetlerinde de Osmanlı kuyumculuğunun sergilendiğini görmek mümkündür. Örneğin Yıldırım Bayezid'in altın düğmeli, altın tellerle işlenmiş ve dokunmuş elbise giydiği, Kanunî Sultan Süleyman'dan sonraki padişahların resmî günlerde giydikleri üstlüklerin samur kaplı ve mücevher düğmeli oldukları, bellerine süslü hançer ve bıçak taktıkları, Sultan II. Murad'dan itibaren padişahlara ait eğer takımlarının madenî kısımlarının altından yapıldığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Yine bazı kaynaklarda da maaş verileceği günler padişahların göğsü elmas ile süslü kapaniçe (padişahların giydikleri kürk) denilen kıyafetle Arz Odasına geldikleri, burada oturacağı sedire inci ve kıymetli taşlarla süslenmiş örtüler konulduğu belirtilmektedir.[32]



Yüzükler.

Osmanlı padişahlarının at koşumları ve tahtlarında uygulanan kuyumculuk işleri hakkında bir örneğe de Peçevî Tarihi'nde rastlamaktayız. Peçevî, Sultan IV. Murad'ın Bağdat Seferine giderken yanında dokuz yedek at götürdüğünü, bunların dizginleri, eğer takımları ve örtülerinin altınla işlenip, çeşitli elmaslar ve yakutlarla süslendiğini, sefer sırasında oturduğu tahtın ise her tarafının çeşitli mücevherlerle süslü olup, üzerinin altın işlemeli ağaçtan ve abanozdan yapıldığını belirtmektedir.[33]

Daha geç dönemlerden 19. yüzyılda ünlü Fransız yazar Gérard de Nerval ise bir resmigeçit sırasında gördüğü Sultan Abdülmecid'i şöyle tasvir etmektedir: "...Nihayet padişah geldi. Çok sade giyinmişti. Yalnız sarığının üzerinde küçük bir elmas parlıyordu. Fakat bindiği atın eğer ve takımları altın ve elmaslar içindeydi. Herkesin gözünü kamaştırıyordu. Peşinden gelen ve seyislerin idaresinde olan atların koşumları da aynı şekilde zengin süslemelerle pırıl pırıldı."[34]

Osmanlı takılarının başında erkek ve kadınlar tarafından takılan *sorguçlar* gelmektedir. Padişahlarca kullanılan sorguçlar hakkında Topkapı Sarayı'nın hazine defterlerinde etraflı bir şekilde tutulan kayıtlarda tarifleri yapılmış, geliş ya da yaptırılış sebepleri ile bozdurulup harcanmasına kadar etraflı bilgi verilmiştir. Ayrıca ehl-i hiref defterleri de sorguç ve sorguççular hakkında bize bilgi veren diğer kaynaklardır. Padişahların yanında kadınlar ve devlet adamları tarafından, ya da at başlıklarını süslemek amacıyla kullanılan sorguçlar, çoğu zaman dostluk belirtisi olarak karşılıklı hediye de edilmişlerdir. Örneğin Sultan III. Selim'in 1793'te Londra'ya elçi olarak giden Agâh Efendi ile Kral III. George'a, kraliçe ve iki kızına birer sorguç gönderdiği bilinmektedir. Padişahların ve şehzadelerin türbelerinde sandukaların üstlerinde serpuşlara takılı olarak tutulan sorguçlar, yüzyıllar boyu geceleri türbedar tarafından alınmış, kese biçimli kılıflarında saklanmıştır. Türbelerin 1926'da kapanmasından sonra diğer türbe eşyalarıyla birlikte müzelere konmuşlardır. 19. yüzyılın ortasından itibaren bir değişim süreci geçiren sorguçların tüyleri incelip kısalmış, mücevherli kısımları ise çağın özelliklerini yansıtan bir görünüme kavuşturulmuş, batılılaşma süreci içinde Osmanlı süsleme sanatına giren yeni motifler sorguçlarda da yerini almıştır.[35]

Osmanlı kuyumculuk eserlerinden *kemerler ve yüzükler,* hem erkekler hem de kadınlar tarafından kullanılmıştır.

Kemerler kuşaklar gibi her gün kullanılmayıp, özel günlerde güzel elbiselerin üzerine takılırdı. Bunların özellikle tokaları yoğun bir biçimde bezemeli idi. Kemerlerde malzeme olarak altın, gümüş, sedef, fildişi ve değerli taşlar kullanılırdı. Kuşaklar gibi her gün kullanılmayıp özel günlerde elbiseler üzerine bağlanan saray için yapılan murassa kemerler ise, kuyumculuk açısından en güzel örnekler arasında yer almaktadırlar. Kemerleri yapılış malzemesine göre, kemeri ve tokası madenden yapılanlar, kemeri kumaş, tokası madenden yapılanlar, kıymetli kumaşlar üzerine altın telle işlemeliler ve etrafı maden ile çerçevelenmiş yekpare taşlardan yapılanlar olmak üzere kabaca sınıflandırmak mümkündür. Anadolu'da bölgelere göre karakteristik özellikler gösteren kemerlere örnek olarak Karadeniz Bölgesinin altın ya da gümüşten hasır örgü kemerleri, Doğu Anadolu'nun savatlı gümüş kemerleri, Orta Anadolu'nun telkâri kemerleri verilebilir. Özellikle İstanbul kemerleri ise kıymetli kumaşlardan yapılır, tokaları altın ve gümüşten olurdu. Altın ve gümüş kemer tokalarının üzeri ise mıhlama tekniği ile gümüş ve mercan gibi taşlarla süslenirdi.[56]

4. Sultan I. Ahmet'e ait askı: Altın, zümrüt, elmas, yakut.

Yüzükler, genellikle akik, zümrüt, elmas, yeşim gibi taşlardan yapılmaktaydılar. Kadınlarda tek taşlı yüzüklerin yanı sıra gül yüzükler ve divanhane çivisi (birbirine bitişik olarak yerleştirilen elmasların çivinin başına benzer şekil almasıyla oluşturulan yüzükler) en sevilen tiplerdi. "Gül yüzük" denilen yüzükler, gül kesimli bir elmasın etrafını çeviren daha küçük boyda elmaslardan oluşmaktadırlar. 18. yüzyıldan itibaren moda olan bu yüzükler, 20. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşarak evlenen kızların çeyizinin vazgeçilmez parçası olmuşlardır. Erkeklerde ise ok atmakta kullanılan zihgîr (ok atanların parmaklarına geçirdikleri halka, yüzük) ile mühür yüzüklerden başka süs yüzükleri de kullanılmıştır. Yüzükler aynı zamanda dost hükümdarlara hediye olarak da gönderilmekteydi.[57]

Gerdanlık, hemen her kesimden kadının kullandığı çok sevilen bir takı çeşidiydi. Osmanlılarda kolye türü takılara "Boğazaltı" denilmekteydi. Kolyeler genellikle altın ve gümüşten yapılır, süslemelerinde ise değerli taşlar kullanılırdı. Beyaz altın ve plâtin üzerinde, bir dizi elmas ya da pırlantadan oluşan kolyelere ise "akarsu" denilmekteydi. Bunlar klâsik Osmanlı kolyelerinden farklı idi.[58] Ayrıca altın ya da gümüşten halkaların biraraya getirilmesiyle oluşan zincir biçiminde taşsız kolyelere kordon ya da köstek, beş altının bir araya getirilmesiyle oluşturulan kolyelere "beşibiryerde", yirmi altınlı olanlara "yirmilik siyeç gerdanlık", altı beşlik olarak yapılanlara ise "kayma gerdanlık" denilmekteydi.

Osmanlı kadın giyimlerinde yer alan düğmelerin de değerli maden ve taşlardan yapıldığı, Saray Hazinesinde günümüze kalan örneklerden anlaşılmaktadır. Hanımların baş süslemesinin önemli bir parçası olan ve enselik denilen takılar ise, başlığa arkadan tutturularak uzun örgülü saçlarla birlikte bele doğru uzanmaktadır. Yaygın olarak kullanıldığı kaynaklardan anlaşılan bu takıların günümüze gelen örnekleri gümüş, altın ve kıymetli taşlarla bezelidir.

Kaftan ve elbiselerin yaka ve bel arasındaki kısmına karşılıklı gelecek şekilde sıra sıra dikilen özel bantlara çaprast denilmektedir. Bunlar 15. ve 17. yüzyıllar arasında genellikle sırma veya ibrişimden yapılmışlardır. Sultan I. Mahmut döneminden itibaren çaprastların kuyumculuk işçiliği gösteren değerli taşlarla süslü olarak yapılanları, giderek yaygın bir şekilde kullanılmışlardır. Nazar ve dinî inançlarla ilgili olarak başörtüsüne ya da hotoza iliştirilerek kullanılan

bir takı çeşidi de baş iğneleridir.[39] Saça takılan bu iğneli takılar istenildiğinde göğüs takısı olarak da kullanılıyordu. Ayrıca baş ve göğüse takılan ve "titrek" denilen broşlar da yine rağbet gören takılar arasında yer almaktaydı. Bu takılar taşıyanın hareketine göre titreyerek hoş bir görünüm sağlardı. Bunlar broş veya taraklar üzerine helezonlu saplar kanalıyla iliştirilerek yapılmakta idi. Başa ve göğüse takılan bu broşların özellikle dal olarak nitelendirilen ya da dikdörtgen formlu büyük boyutlu olanlarında[40] ay, yıldız, çiçek buketleri, kelebek, kuş, arı, gül, menekşe, lâle gibi bitki ve hayvan motiflerine çok sık rastlanmaktadır.

Küpeler Osmanlı kadınının yaygın şekilde kullandığı takılardır. Özellikle 17. yüzyıl ve 18. yüzyılda açılmış yarım çiçek biçimi küpeler Osmanlı kadınının en çok kullandıkları çeşitlerin başında yer almaktaydı. Damla biçimli, çift sallantılı ya da "üç ayaklı" denilen üçlü biçimde de olabiliyordu. İri taneli inciler, yakutlar, zümrütler ve elmaslardan yapılan küpeler, sarkaçlı ya da sarkaçsız olarak genellikle iki şekilde yapılmaktaydılar. Ancak Osmanlılarda sarkaçlı (sallantılı) zengin görünümlü küpelere daha sık rastlanmaktadır. Çoğunlukla yuvarlak, damla ya da geometrik biçimde yapılan küpelerin çiçek formunda olanlarına sık rastlanmakta, beş iri taştan ve yuvarlak biçimde yapılan bazı çeşitlerine ise "gül küpe" denilmektedir. Küpeler basit, sade ve kısa sallantılı olarak yekpare taştan da yapılmışlardır.

Elmas, altın ve gümüşle işlenmiş fincan zarfları.

Kadınlar tarafından süs amacıyla kullanılan, alına ve yanaklara sarkan zülüflükler, çoğunlukla padişah kadınlarının kullandıkları değerli taşlardan ve incilerle süslü altın çelenk şeklinde "istefan" denilen taçlar, ayrıca altın ya da mücevherli bilezikler, pazıbent, halhal, muska ve hamaylılar da Osmanlı kadınlarının kullandığı takılar arasında yer almaktadırlar..[41]

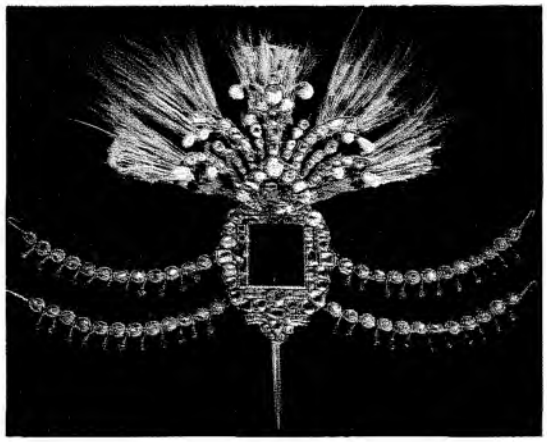
Muska ve hamaylılar, önceleri sadece tılsım amacıyla yazılan yazıların muhafazası için yapılmış olup, daha sonra kadınların süs amacıyla kullandıkları ve içine birşeyler yazdırdıkları takılardır. Çoğu üçgen formda, gümüşten yapılarak üzerine çeşitli desenlerin kakma tekniği ile bezendiği muskalar yanında hamaylılar ise kare, yuvarlak, dikdörtgen ya da silindir biçimindedirler. Erkekler tarafından takılanların dışındakilerin alt kısımlarına bir kısa halka şeklinde bazen kısa zincirler asılır, uçlarına da gümüş beşlik ya da ikilik paralar (bazen de pullar) takılırdı. Doğu Anadolu'da özellikle Van'da üretilen hamaylılar savat tekniği ile yapılmış olup, üzerleri cami, çiçek desenleri ve Osmanlı armalarıyla süslüdür. Muska ve hamaylıların telkâri tekniği ile yapılanları ise oldukça zarif bir görünümdedirler.[42]

Pazıbentler, genellikle gümüş kakmalı, mıhlamalı, kalem işi ya da savatlıdırlar. Mıhlamalı olanlarında genellikle zümrüt, mercan, akik, firuze, yakut gibi taşların yanısıra renkli camlar da kullanılmıştır. Madenden yapılmış Osmanlı pazıbentleri, nazardan ve hastalıklardan korunma ya da, süslenme amacıyla kullanılmıştır. Pazıbentlerin içine çoğu zaman hastalıklara, nazara karşı dualar yazılı kâğıtlar, bazen de seyahate giden kimsenin gideceği yerde kısa süre geçimini sağlaması için altın ya da kıymetli taşlar da konurdu. Bunlar genellikle üç bölümden meydana gelirdi. Ortadaki, kare ya da yuvarlak bölüm, içine yazı konulan kısımdır. Yaptıranın malî gücüne ve zevkine göre çeşitlilik gösteren pazıbentlerde süsleme motifleri oldukça zengin olup bunların başında en çok ay yıldızlar, mühr-ü Süleyman (altı köşeli yıldız), rumî ve hatayîli desenler, çiçekler ile "Maşallah", ya da "Hafız" gibi koruyucu mânâlı yazılar yer almaktaydı.[43]

Sözü edilen bütün bu takılar hakkında çeşitli kaynakların yanında yerli ve yabancı yazarların gözlemlerine dayanarak yazdıkları kitaplardan da bilgi edinmekteyiz.

Robert Mantran, 16. ve 17. yüzyıl İstanbul'undaki gündelik yaşamı anlattığı eserinde kadın giyiminden bahsederken şu bilgileri vermektedir: "...Ka-

dınların üzerlerine giydikleri ceket, tıpkı kemer gibi altın ve taşlarla süslü düğmelerle boyuna kadar kapatılmaktadır... Kendi dairelerinde özellikle altın ve değerli taşlar içinde parlamakta, feracelerini çıkartır çıkartmaz çok güzel olmaktadırlar. Kıyafetleri bütün parlaklığıyla ortaya çıkmaktadır. Kemerlerindeki, topuzlarındaki (saçlarındaki), gerdanlıklarındaki veya bileziklerindeki elmaslar, lâller, inciler ve diğer değerli taşlar âdeta elbiselerinin yapıldığı zengin kumaşlarla yarışır gibidirler... Saç biçimleri çok şaşırtıcıdır. Özellikle hanımlar süslenme biçimlerinde kendilerine özgü bir yücelik ve ihtişama sahiptirler. Topuzları başlarına, çeşitli renklerden olan ve altın ile gümüş kakmalı çok sayıda mendille tutturulmuştur. Bunların arasına herkes olanaklarına göre her cins değerli taş katmaktadır. Bunun dışında süslemeye çeşitli çiçekler de eklenmektedir... Bu "topuz" ... altın işlemeli brokardan veya diğer zengin kumaştan yapılma altı veya sekiz katlı bir başlıktır."[44]


Mücevherlerle bezeli sorguç.

Sultan II. Mustafa'nın ikbali olan Hafsa Sultan'ı (Şark Mektupları'nda adı Hafize Sultan olarak geçmektedir)[45] ziyaret eden Lady Montagu'nün, kendisini çok etkileyen sultanın giyimi hakkında vermiş olduğu bilgiler ise Osmanlı saray kuyumculuğu hakkında önemli bir kaynak durumundadır. "...Yakasından eteğine kadar ve kollarının etrafı nohut büyüklüğünde iri elmaslarla süslenmişti. Göğsünde ziynetler sarkıyordu. Belinde sapları büyük elmaslarla işlenmiş iki iğne tutturulmuş gayet geniş ve sıvama elmas döşenmiş bir kemer vardı. İç gömleği ise iki büyük elmas iğne ile iliklenmişti.. Bu dizilerden biri gayet iri incilerden yapılmıştı. En ucunda da bir Hint tavuğu yumurtası büyüklüğünde zümrüt sarkıyordu. İkinci dizi, her biri ufak bir para büyüklüğünde ve gayet koyu yeşil zümrütlerden, üçüncüsü yusyuvarlak ufak zümrütlerden yapılmıştı. Fakat küpelerin parıltısı bütün bu ziynetleri sönük bırakıyordu. Bu küpeler armut şeklinde ve fındık büyüklüğünde iki elmastı. Kâmilen zümrüt ve elmas iğnelerle süslenmiş saçlarının üstünde incili bir topuzu vardı. Bu inciler dört dizi hâlinde idi ve etrafında yirmi parça elmas bulunan bir yakut tutturulmuştu. Kolundaki elmas bilezikler ve parmağındaki elmas yüzüklerle beraber Hafize'nin o gün üstünde bulunan mücevherlerini, İngiliz sefiresi yüz bin İngiliz lirası tahmin etmişti."[46] Lady Montagu Osmanlı kadınlarının o dönemde kullandıkları baş takılarından şöyle bahsetmektedir: "...Zengin kadınlara ait kemerlerin üzerleri elmaslar ve başka değerli taşlarla dolu. Bunu yapamayanlar atlas üzerine çok güzel işlemeli kemerler takıyorlar. Fakat bu kemerlerin elmas tokalarla iliklenmesi gerekiyor... Başlık olarak da kalpak denilen bir şey giyiyorlar. Bu kalpağın kışın üzeri inci ve elmaslarla işli ağır kadifeden olanını, yazın da ince, parlak ve gri renkte olanını giyiyorlar. Kalpak sol yana eğik ve aşağı doğru bir püskülle sarkıyor. Başa ya elmastan yapılmış yuvarlak bir toka ile, ya da ağır işlemeli bir çevre ile tutturuyorlar. Başın öbür yanında saç boş bırakılıyor. Burasını bazı hanımlar çiçek takarak, bazıları de balıkçıl kuş tüyü takarak, kısacası zevklerine göre süslüyor. Fakat en genel olanı tabiî çiçeğe benzetilerek kıymetli taşlardan yapılmış bir buket. Bu buketin üstü inciden çiçek goncaları, çeşitli renkte yakuttan güller, elmastan yaseminler, sarı yakuttan fulyalarla süsleniyor. Bunlar o kadar ustalıkla oturtulmuş ve yine öyle güzel işlenmiş ki, bu çeşit hiçbir şeyin bu kadar zarif olacağını insan aklına getiremez. Saçlar ya incilerle, yahut kurdelelerle örülü olduğu hâlde, arkaya dökülüyor."[47]

D'Ohsson 18. yüzyıl Türkiyesindeki örf ve âdetlerden söz ettiği eserinde Osmanlı kadınlarının giyimlerinden bahsederken takıları hakkında da detaylı bilgiler vermektedir. "...Hâlleri vakitleri ne olursa ol-

sun altın yahut gümüşten küpe, bilezik, gerdanlık ve kemer takmayan kadına hemen hemen rastlanmaz. Daha yüksek mevkilerde olanlarda ise bu süs eşyası en halis incilerden ve her çeşit değerli taşlardan olur. Kadınlar çok defa beş altı yüzüğü bir arada takar. Bütün parmaklara, başparmağa bile yüzük takıldığı olur. Başlıkları yüksektir. Düz işlemeli yahut renkli muslinden yapılır ve çiçekler, elmaslar, yakutlar ve zümrütlerle süslenir. Bazıları da padişahı taklit ederek balıkçıl tüyü takar. Bunlara sorguç derler. Sorguçlar buket biçiminde olur. Sapı değerli taşlarla zenginleştirilir... Kadınlar arasında saat kullanma pek yaygın değildir. Altın veyahut elmaslı saatleri olanlar bunu göğüslerinin sol tarafındaki küçük bir cebe koyarlar. Dışardan sadece zinciri görülür. Orta derecede hâli vakti olan kadınlar boyunlarına, göbeklerine kadar inen altın zincir asarlar. Bu zincirlere küçük altın paralar asılır ki, bunların sayısı altmış ile seksen arasında olur. Yahut muhtelif boy ve şekilde madalyonlar asarlar. Bu madalyonlardan bazısının üstünde ayet yazılıdır ki bunlara "ayetli altın" denir. Bu hususiyet altının ters yüzünde belirtilir. Diğer madalyonlar umumiyetle armut biçimindedir ve bu yüzden "armudî" diye anılırlar. Onlara da "Maşallah" yazılıdır.[48]

Zümrüt taşlı, karavana pırlanta ve elmas taşlarla bezeli bilezik.

Lâle devrinde Osmanlı kadınlarının giyim kuşamından bahseden Ahmet Refik, 18. yüzyılda ziynet ve ihtişamın kıyafetlerde arttığını, Sadâbâd sefasına giden hanımların ve genç delikanlıların kıyafetlerinde bile değişiklikler olduğunu, özellikle Sadâbâd'da geçirilen bayram günlerinde kadınların bütün ziynetlerini takarak ihtişamlı bir görünüm sergilediğini belirtmekte[49] takılar hakkında da etraflı bilgiler vermektedir: "...Lale devrinde hanımların lükse ve süse karşı ilgileri artmış, birçok hanımın zevk ve ziynete olan aşırı düşkünlükleri yüzünden kocalarından ayrıldıkları görülmüştü. Bu devirde özellikle sultan düğünleri gayet parlak olur, damatlar çok fazla masraf ederlerdi. Ali Paşa'nın Ümmü Gülsüm Sultan ile düğünleri yapıldığı zaman Damat Ali Paşa, gelin sultana zifaf gecesi bir mücevher saat takdim etmiş, Sultan III. Ahmed bütün saray erkânına meselâ şehzadelerden Süleyman, Mehmed, Mustafa, Bayezid ve Numan ile Fatma- Hatice, Atika, Saliha, Zeynep, Ayşe ... sultanlara, baş kadın efendi ile ikinci, üçüncü ... kadın efendilere ... birer düzine Dibây-ı Rûmî, birer düzine Nevzuhur Hıtayî ile birer düzine de sade Hıtâyi hediye olarak vermişti.

Hanımların ev içindeki elbiseleri ve kıyafetleri, Sultan III. Ahmet devrinde hayli renkli ve güzeldi. Meselâ sultanlar arkalarına, baştan aşağıya incilerle süslü, düğmeleri elmas, uzun bir entari giyerlerdi. Sonra bellerine gayet geniş ve elmaslarla süslenmiş bir kemer bağlarlar, boyunlarına ziynet yerine sâfî inciden yumurta büyüklüğünde zümrütlerle süslü bir kordon, kulaklarına etrafı fındık büyüklüğünde armudî elmas küpe takarlardı. Hotozların etrafı yakuttan yapılmış güllerle ve incilerle süslenirdi.. Saçlara iliştirilen iğneler, tamamen elmaslı ve zümrütlüydü. Özellikle yüzükler benzeri görülmemiş büyüklükte iri elmas taşlarla süslüydü.

Vezir hanımlarının kıyafetlerinin de ayrıca bir zerafeti vardı. Hanımlar çoğu zaman topuklarına kadar pembe, kenarı işlemeli, ipekten zarif bir şalvar, ayaklarına sırma işlemeli beyaz terlik giyerlerdi. Şalvarın üzerine giyilen gömlek, beyaz ipekten, etrafı işlemeli, kolları yarı bileğe kadar uzun ve genişti. Gömleğin yakası bir elmas düğme ile iliklenir, göğsün bütün beyazlığı gömleğin altından görülürdü. Sonra üzerine kollu, sırma işlemeli düğmeleri inciden entari giyilir. Üzerine dört parmak kalınlığında kemer bağlanırdı. Zenginlerin kemerleri daima elmaslarla ve incilerle süslü bulunurdu. Fazla masraf etmek istemeyenler, kemerlerini beyaz satenden yaptırırlardı. Hanımların başlarına giydikleri hotozlar, kadife-

den olup, etrafı elmaslarla ve incilerle süslüydü."[50]

Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad, Sultan Abdülhamid, Sultan Reşat ve Sultan Vahdeddin zamanlarında hayatının büyük bir kısmı padişah saraylarında geçen Leyla Sâz Hanım, saray çevresini, insanlarını, gelenek ve göreneklerini, saz âlemlerini, saray teşkilâtını, ünlü düğünleri yazmış olduğu anılarında renkli bir biçimde anlatmaktadır. Verdiği bilgilerin önemli yönü, 19. yüzyılda Osmanlı Saray kadınlarının giyim kuşamı yanında dönemin takıları hakkında da bir kaynak niteliği taşımasıdır. "...Serpuş olarak iki parmak kadar kenarlı fes giyilir... Üzerine o vaktin modası ay, yıldız, divanhane çivisi (yuvarlak), lokum (dört köşe) yahut kabakçiçeği iğneler takılırmış. Bunların taşları pırlanta olsun felemenk olsun hep foyalı imiş. Süs eşyaları: Gerdana ortası zümrüt askılı müteaddit sıra inci, kulaklara ekseriya zümrütlü küpe takılır, kollarda geniş bilezikler, parmaklarda gül, zümrüt ve yakut yüzükler bulunurmuş... Bir elbisenin serpuşları mevkiine ve yaşına göre idi. ... Gençlerin kullandığı başlığın orta köşesi ortaya, örgülerin üstüne yaprak şeklinde iliştirilerek büyücek bir elmas iğne ile tutturulur, öne de salkımlı mücevherler takılırdı. Yahut düzü öne getirilerek bir yanı kulağın hizasına kadar indirilip diğer yanı yüksekten konur, uçları ense üzerine istenildiği şekilde iğnelenirdi. Altlığın bir ucu başlığın alın ortasından, diğeri enseye yakın yerden gevşekçe iliştirilip, saç üzerine hilâl gibi yarım devir şekil verilirdi. Onun ortasındaki boşluğa titrek saplı kuş ya da kelebek (iğneler) ve salkımlı bir elmas takılırdı. Hotozlar (bir çeşit şapkaya benzeyen ve başa geçirilen başlık) önü yüksek, arkası açık çember gibi, tepesi açık yahut kapalı olurdu. Önüne yakışır bir elmas ya da tüy her t. . istenirse takılırdı. Diadem (yarım taç şeklinde) tarak takılırdı. Bir diğeri kadifeden ya da ipekli ince şeyden yapılıp kenarına boncuklu saçak, dantel, münasip yerine sunî çiçek, tüy konur, kurdele ile süslenirdi."[51]

6. Osmanlı küpe ve yüzükleri: (16-19. yüzyıl)

Leyla Sâz Hanım ayrıca anılarında Sultan Abdülmecid'in kızları Cemile Sultan ile Münire Sultan'ın[52] çeyizlerinden söz ederken aynı zamanda dönemin çeşitli kuyumculuk işleri hakkında da bize bilgi vermektedir: "...Cem ile Sultan'ın çeyizi ... büyük bir sofada sergilendi. Gümüş toparlak tepsiler içine al kadife yayılıp üzerine mahfazalarıyle mücevherler konmuştu. Kabı altın üzerine elmaslı Mushaf-ı Şerif, yazı takımı, başlık, gerdanlık, göğüslük, kemer başı, bilezik, küpe, yüzük takımları, müteferrik çelenkler, salkımlı broşlar, saatler, ortası ve sapı elmaslı yelpazeler, elmaslı altın zarf, ortası elmaslı kahve örtüsü, bir çift elmaslı yemek kaşığı, kapağının tepesi elmaslı bir çift kulplu altın bardak ve daha bazı şeylerdi." Münire Sultanın çeyizi hakkında ise şu bilgileri vermektedir: "...Bir de sultanefendinin saçını toplayıp tutturulacak tarağı vardı. Kıl gibi ince sapta birkaç zembilcik asılmış gibi kuru bir kır çiçeği vardı. Bu çiçeğin ismi hatırımdan çıkmış, galiba haseki küpesi derlerdi. İnce altın üç sapa bunlardan birkaç tane asılmış, sapların kök tarafında sık mıhlanmış pırlanta yapraklarla küçük bir demet yapılıp bağa tarağa mıhlanmıştı. Gayet zarif ve kıymettar taraktı.

Başkaca, plâtin üstüne bir sıra pırlantadan yapılmış gösterişli hilâl, plâtin üstüne yapılmış yıldız, yine plâtin üstüne yapılmış kuyruklu büyük yıldız iğne vardı ki, kuyruk kısmı da ayrı ayrı titrerdi.

Bu geceye mahsus mücevherler de pek güzeldi. İri inciler, pırlantalar ve küçük yakutlarla yapılmış gerdanlık ve yarım başlık broş, küpe, plâtin üzerine ortası zümrüt, kenarı pırlanta çevrilmiş yuvarlak parçaların göğüse gelenlerinden yedisinin altından aynı işde armudî biçimde parçalar asılmış gerdanlık, bir

çift küpe, bir yüzük, gagalarından kavuşur bir çift tavus. Münire Sultanefendi'nin çeyizinde mücevherler arasında pırlantadan yapılmış, bağlanmış kurdele şeklinde (Frenkbağı denirdi) üç parça vardı. ...İlk tepside Mushaf-ı Şerif ve yazı takımı, kâğıt makası, kalemtraş, makta, kalem, bir de dersin yerlerini kelimelerini göstermekte kullanılan hilâl vardı. .... Yazı takımı altın tepsi üzerinde kapaklarının tepeleri mücevherli altından hokkalardı. Makas ve kalemtraşın sapları altın üzerine elmas kesecek yerleri çelik üstüne altın işlenmiş, Arnavut ustalarının savat (gümüş üstüne kurşunla yapılan karakalem nakışları) işi idi.

....Süs, ziynet eşyasından başka sapı mücevherli bir sineklik, mine üzerine elmaslı çift gözlü dürbün, devekuşu tüyünden beyaz, büyücek, toparlak, ortası ve sapı yakut, zümrüt ve pırlanta karışık olarak süslenmiş yelpaze, bir de katlanır yarım daire bir yelpaze vardı."[53]

Osmanlı takıları hakkında çeşitli kaynaklar yanında, yabancı ressamların tablolarından ve minyatürlerden de bilgi edinmekteyiz. Örneğin, ünlü ressam Van Mour'un tabloları, Lâle Devrinde Osmanlıların yaşayış tarzları yanında kılık kıyafetleri ve kullandıkları takıları da incelememiz için büyük bir değer taşımaktadır. Yine bir başka örnek olarak ise Lale Devri'nde saray nakkaşı olan Levnî'nin minyatürlerini verebiliriz. 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ünlü bir Osmanlı minyatürcüsü olan ve Levnî lâkabıyla tanınan Abdülcelil Çelebi, Türk kadınına ait önemli belgeler niteliğindeki minyatürlerinde kadınların yaşantısını, sosyal hayatını, adet ve eğlencelerini yansıtırken, 18. yüzyılda kadınların kullandıkları takıları da tasvir etmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2164 Numaralı Albümde (y. 8b) yer alan "Karanfilli Kadın" adlı minyatür, buna sadece bir örnektir. Dâde Bânu'nun tasviri olduğu üzerindeki yazıdan anlaşılan bu minyatürde, hanımın ayrıntılı bir şekilde çizilmiş olan kıyafeti, Lâle Devrinin 1720-1725 yılları arasındaki modasını bize yansıtmaktadır. Kıyafeti şalvar, gömlek, entari ve hırkadan oluşan hanımın, başındaki sola kaymış hotozun üzerine sardığı yemenisi, taşlarla süslüdür. Baştaki taşlar hotozun üzerinden ve yemenisinin arasından geçmektedir. Üç sıra inci dizisi şakaklardan çıkarak başının arkasından dolanmaktadır. Bu inci dizilerini çiçek biçiminde açılmış inci küpeler tamamlamaktadır. Belindeki kemerin tokası da taşlı olup, işçiliği oldukça güzeldir. Figürün bir elinde iki, diğer elinde bir adet taşlı yüzük ile iki bileğinde de kelepçe şeklinde ince bir işçiliğe sahip bilezikler mevcuttur.[54]

Osmanlı kuyumculuk eserleri incelendiğinde, saray mensuplarının yaptırdıkları eserlerde, Osmanlı sanatının gelenekli motifleri ve formları üzerinde zamanla tutucu davranmadıkları, kendilerine güzel gelen form ve motifleri yabancı sanatkârlar tarafından yapılmış olsalar da benimsedikleri anlaşılmaktadır. Öyle ki saray mensupları bazen yaptırmak istedikleri kuyum işlerinin resim veya şeklini çizerek ya da çizdirerek kuyumculara vermişlerdir. Kuyumculuk işlerinde kullanılan taşların ise büyük bir bölümünün İmparatorluğun sınırları içindeki bölgelerden sağlandığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Akik Yemen'den, zümrüt Sivrihisar yakınlarından, gümüş Balkanlardaki merkezlerden ve Gümüşhane'den elde ediliyordu.. Yeşim Uzakdoğu, elmas Hindistan, lâl Bedehşan, firuze Nişabur, yakut Seylan, inci ise Hindistan, Uzakdoğu sahilleri ve Kızıldeniz sahilindeki ülkelerden temin edilmekteydi. Tarihlenmesi en kolay olan kuyum işleri gümüşler olup, gümüş eşyalar üzerine genellikle tuğra ve ayar damgası vurulmuştur. Osmanlı kuyumculuğunda altın, gümüş ve tombak en çok kullanılan madenlerdir. Bunlar bazen saf olarak bir eşya yapımında kullanılmış, bazen de ağaç, kumaş ve Saraydaki Çin porselenlerine aplike etmek suretiyle, zarf, kapak, rozet gibi ilâveler olarak kullanılmıştır.

Kuyumculuk eserlerinde kullanılan teknikler ise, kakma, dövme, savatlama, oyma, güherse, altın yaldız kaplama (tombak), mine, zincir işi, telkâri ve mıhlama gibi maden sanatının gelenekli tekniklerdir.

Osmanlı Saray kuyumculuğunun en önemli özelliklerinden biri de sadece altın, gümüş ya da diğer madenler üzerine değil, kumaş, deri, hatta porselen üzerine de aplikasyon yoluyla değerli taşlardan ve altın, gümüş paftalar şeklinde süsleme yapmaktı. Bu

paftalar inci ve değerli taşlar, yeşim paftalar ise dekoratif şekilde aplike edilmişlerdir. Bazen de bu taşlar ve paftalar sırmalarla çevrelenmişlerdir. Topkapı Sarayı Müzesi'nde örneklerini görebileceğimiz örtü, kapı perdesi, cüz keseleri, bazı giysiler (kapaniçeler), padişah minderleri, bazı döşemelikler bu tarzda yapılmışlardır.[55]

Kuyumcular saray ve büyük şehirler için ürettikleri parçalarda mücevher olarak yakut, zebercet, zümrüt, behaş, banefs, berharidi, elmas, aynülhir, badızehr, firuzeç, akik, mıknatıs, sınadeç, lahverd, mercan, şene, hameşt, hümayun, yeşim, yesib, lülü, talk gibi değerli taşları kullanmışlardır. Günümüzde çoğu unutulmuş olan bu taşların içinde en değerlileri yakut, zümrüt, elmas, gökyakut (safir) ve inci idi. İncinin beyazından başka, sarısı, pembesi, siyahı ve filizî olanı da kullanılmaktaydı. En çok işlenmiş olanlar ise beyaz elmas ve altın karışımı mücevherlerdir. Evlilik törenlerinde kıza takılacak olanlar önceden belirlenirdi. Kırsal kesimin takıları bölgelere göre farklılıklar göstermekteydi. Bu takılarda som altın ve gümüşten yapılan hızma, küpe, gerdanlık, zincire takılan beşibirlik, gazi, reşat, mahmudiye isimleri verilen altınlar çeşitli kalınlıkta, işlemeli ve işlemesiz altın ve gümüş bilezikler, ve halhal, çok yaygın olarak tercih edilen takılardı. Bu takılarda kullanılan taşlar daha çok elmas, akik ve inci idi. Ayrıca nazara karşı mavi boncuk, tılsımlar, ayetli muskalar da süs eşyaları arasında yer almaktaydı. Baş süslemelerinde ise saçlara ve başlıkların etrafına takılan altın ve gümüş paralar, boncuk ve nazarlıklar kadınlara ayrı bir güzellik katardı.[56]

19. yüzyıldan kalan parçalarda daha önceki dönemlerin kuyumculuk teknikleri uygulanmıştır. Ancak bu yüzyıl eserlerinde altın yaldızlı bakır (tombak), kabartma (repousse), mineleme, telkâri, ve savatlamanın eserlerin yapımında teknik olarak ağırlık kazandıkları dikkati çekmektedir. 19. yüzyılda köstek, bilezik, cep saati zarfı, kemer gibi küçük boyutlu süs eşyalarının yanısıra, tepsi, kazan gibi daha büyük boyutlu eşyalarda ise sıklıkla uygulanan bir teknik de savatlamadır. Konturları maden kalemleriyle oyulmuş desenlerin çukurda kalan yuvalarına siyah bir boya akıtma yoluyla yapılan bir tekniktir. Özellikle madalya, nişan ve bazı saat muhafazalarında konturları taşan büyük lekeler biçiminde yapılmış mine renklendirmelerle ilgi çekmektedir. Minenin yanısıra kıymetli taşları kakma suretiyle yapılan nişanlar ise Osmanlı kuyum işleri arasında göz kamaştıran parçalardır.

Daha çok fincan zarfı, tepsi gibi günlük kullanım eşyalarından küpe, kemer, bilezik, kolye gibi takılara kadar yaygın kullanım alanı bulan bir başka teknik de telkâridir. 20. yüzyılda özellikle ülkemizde Trabzon çevresinde uygulamasına devam edilen elde örülmüş telkârinin yanısıra, başta Midyat ve Diyarbakır olmak üzere gümüş telkâri, yerini giderek altına bırakmaktadır.[57]

Erzurum'un altın ve gümüşten "burma" olarak adlandırılan bilezikleri, gümüş nalınları, örme kemerleri ve hamam tasları, Diyarbakır'ın gerdanlıkları, hasır bilezikleri, gümüş işlemeli nalın ve çekmeceleri, Trabzon'un hasır bilezikleri, Malatya'nın Halep ve Şam işi olarak adlandırılan bilezikleri, hap denilen burmalı inci gerdanlıkları günümüz kuyumculuğunun örneklerindendir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde günümüzde de sürdürülen kuyumculuğun en önemli merkezi ise kuşkusuz yüzyıllarca bu ününü koruyan ve sürdüren İstanbul'daki Kapalıçarşı'dır.[58]

---

1 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri,* Ankara, 1986, s. 23.

2 Bahaeddin Yediyıldız, "Osmanlı Toplumu", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi,* c. I, İstanbul, 1994, s. 446-448.

3 Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Tarih Lûgatı,* İstanbul, 1986, s. 194.

4 Filiz Çağman, "Serzergerân Mehmet Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ'a Armağan,* İstanbul, 1984, s. 51-52.

5 Mehmet İpşirli, "Saray Teşkilatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi,* c. I, İstanbul, 1994, s. 151.

6 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı,* Ankara, 1984, s. 316-321.

7 Cengiz Köseoğlu, "Topkapı Sarayı İmparatorluk Hazinesi (Hazine-i Hümayun)", *Müze-Museum,* S. 2-3, Ankara, Temmuz 1989-Haziran 1990, s. 58-59.

8 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı,* s. 656.

9 Çağatay Uluçay, "Kanunî Sultan Süleyman ve Ailesi ile İlgili Bazı Notlar ve Vesikalar", *Kanunî Armağanı,* Ankara, 1970, s. 228.

10 Sabahattin Türkoğlu, "Saray Kuyumculuğu", *Sanat Dünyamız, No: 34,* İstanbul, 1985, s. 13-15.

11 Esad Efendi, *Osmanlılarda Töre ve Törenler (Teşrifât-ı Kadîme).* (Haz. Yavuz Ercan), İstanbul, 1979, s. 33.
12 Cengiz Köseoğlu, *Hazine,* İstanbul, 1980, s. 4.
13 Filiz Çağman, "Serzergerân Mehmed Usta ve Eserleri", *a.g.e.,* s. 53-67.
14 Gül İrepoğlu, "Osmanlı Sarayı'nda Mücevher", *Mozaik.* S. 14, İstanbul, Ekim 1996, s. 23.
15 Mehmet Önder, "Zümrütlü Hançer", *Antika,* S. 2, İstanbul, Mayıs 1985, s. 21.
16 Bkz.: Cengiz Köseoğlu, *Hazine,* İstanbul, 1980, s. 15; Mehmet Önder, "Kaşıkçı Elması", *Antika,* İstanbul, Nisan 1985, s. 18.
17 C. Köseoğlu, *Hazine,* İstanbul, 1980, s. 8.
18 C. Köseoğlu, *a.g.e.,* s. 20.
19 Örcün Barışta, *Türk El Sanatları,* Ankara, 1988, s. 81-83.
20 Zeki Kuşoğlu, *Dünkü Sanatımız, Kültürümüz,* İstanbul, 1994, s. 49-51.
21 Örcün Barışta, *a.g.e.,* s. 82.
22 M. de M. D'Ohsson, XVIII. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Âdetler, (çev.: Zerhan Yüksel), *Tercüman 1001 Eser,* İstanbul, y.y., s. 97-98.
23 Z. Kuşoğlu, *a.g.e.,* s. 18-50.
24 Z. Kuşoğlu, *a.g.e.,* s. 114-116.
25 Z. Kuşoğlu, *a.g.e.,* s. 158-159.
26 Örcün Barışta, *a.g.e.,* s. 79-83.
27 Mehmet Önder, *Yurt Dışı Müzelerinde Türk Eserleri,* Ankara, 1989, s. 45-66.
28 *Edmondo De Amicis,* İstanbul (1874), (çev.: Beynun Akyavaş), Ankara, 1993, s. 101-102.
29 M. de M. Ohsson, *a.g.e.,* s. 95-96.
30 M. de M. D'Ohsson, *a.g.e.,* s. 101.
31 Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, Bir Zamanlar İstanbul, (haz.: N.A. Banoğlu), *Tercüman 1001 Eser,* İstanbul, y.y., s. 197.
32 Ali Seydi Bey, *Teşrifat ve Teşkilâtımız,* (haz.: N. A. Banoğlu), y.y., y.y., s. 87-89.
33 *Peçevî Tarihi,* (haz.: Murat Uraz), c. II, İstanbul, 1969, s. 495-497.
34 Gérard de Nerval, *Muhteşem İstanbul,* (çev.: Refik Özdek), İstanbul, 1974, s. 199.
35 Nazan Tapan, "Sorguçlar", *Kültür ve Sanat,* S. 6, İstanbul, Haziran 1997, s. 102-106.
36 Zeki Kuşoğlu, *Tılsımdan Takıya,* İstanbul, 1988, s. 102-103.
37 G. İrepoğlu, "Osmanlı Sarayında Mücevher", *a.g.e.,* s. 30.
38 "Akarsu", *Büyük Larousse.* c. 1, İstanbul, 1986, s. 244.
39 M. S. Apak-F. O. Gündüz-F. Ö. Eray, *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri,* Ankara, 1997, s. 83-87.
40 Örcün Barışta, *a.g.e.,* Ankara, 1988, s. 85.
41 G. İrepoğlu, "Osmanlı Sarayında Mücevher", *a.g.e.,* s. 31.
42 Zeki Kuşoğlu, *Dünkü Sanatımız, Kültürümüz,* İstanbul, 1994, s. 46-47.
43 Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.,* s. 137-140.
44 Robert Mantran, *XVI. ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat,* (çev.: M. A. Kılıçbay), İstanbul, 1991, s. 206-207.
45 Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları,* Ankara, 1980, s. 74.
46 Ali Seydi Bey, *a.g.e.,* s. 218-220.
47 Lady Montagu, *Türkiye'den Mektuplar,* İstanbul, 1973, s. 62-63.
48 M. de M. D'Ohsson, *a.g.e.,* s. 97.
49 Ahmet Refik, *Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul,* (haz.: Tahir Yücel), İstanbul, 1998, s. 78.
50 Ahmet Refik, *Lâle Devri,* (haz.: Dursun Gürlek), İstanbul, 1997, s. 70-71.
51 Leyla Saz, *Haremin İçyüzü,* (haz.: Sadi Borak), İstanbul, 1974, s. 215-220.
52 Ç. Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları,* s. 154-157.
53 Leyla Saz, *a.g.e.,* s. 158-165.
54 Şehnaz Yalçın, *Levnî Minyatürlerinde Kadın Figürleri,* M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,* 1995, s. 23-24.
55 S. Türkoğlu, "Saray Kuyumculuğu", *a.g.e.,* s. 15.
56 Umay Günay, *Tarihi Türk Kadın Kıyafetleri,* İstanbul, y.y., s. 9-10.
57 Örcün Barışta, *a.g.e.,* Ankara, 1988, s. 81-88.
58 "Kuyumculuk", *Büyük Larousse.* c. 14, İstanbul, 1986, s. 7239.

OSMANLI ATEŞLİ SİLAHLARI

YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Ateşli silahların ortaya çıktığı kabul edilen yıllarda, 14. yüzyıl başlarında Osmanlılar, henüz yeni bir oluşum içerisine girmiş küçük bir beyliktir. Bu nedenle söz konusu döneme ait belgeler bulmak şimdilik pek mümkün değildir. Ancak 14. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlıların ateşli silahları kullanmaya başladıklarına dair bilgiler almaktayız.

Türkler bir araştırmaya göre ilk kez I. İstanbul Muhasarası (1369) sırasında top kullanmışlardır.[1] Ancak bir başka tarih araştırmacısı Osmanlıların ilk kez I. Kosova Savaşı'nda (1389) top kullandığını belirtmektedir.[2] Aynı yıllarda Osmanlı Türkleri dışındaki diğer Türk toplulukları arasında da ateşli silahların kullanıldığına dair bilgiler mevcuttur.[3]

Çeşitli kaynaklar 15. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlılar tarafından tüfeklerin de kullanıldığından söz etmektedir.[4] 15. yüzyıla kadar varlıklarını sadece kaynaklardan öğrenebildiğimiz ateşli silahların kullanımı yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlık kazanmış ve bu dönemden beri elimize gelmiş örnekler Türkiye ve dünya müzelerinde seçkin yerlerini almıştır.

Fitilli mekanizmalı olarak adlandırılan ilk teşli silahlar, namlu ağzından doldurulur ve bir fitil aracılığı ile uzaktan kumanda edilirlerdi. Bu mekanizmaların hava şartları ve kullanıcının can güvenliği açısından yarattığı bazı sakıncalar bulunmaktaydı. Bu nedenle daha kullanışlı olması açısından 16. yüzyılda *çakmaklı* mekanizmalar geliştirilmiştir. Bu mekanizmanın kullanımı ile birlikte yavaş yavaş tabancalar yani bel kemerine sokularak veya atın terkisine takılarak taşınabilen daha pratik küçük ateşli silahlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonra yapılan yeni araştırmalarla 18. yüzyılın sonlarında *kapsüllü* mekanizmalar geliştirilmiştir. Ancak bu döneme kadar silahlar hala ağızdan doldurulmakta ve sadece tek atış yapabilmektedirler. 19. yüzyıl ortalarında ise artık *iğneli* mekanizmalar kullanılmaya başlanmıştır. İğneli mekanizmalarla birlikte, geriden dolan ve kovanlı mermi ile seri atışlar yapabilen silahlar geliştirilmiştir. Bu özellikteki silahların ortaya çıkmasında 1885 yılında bulunan dumansız (beyaz) barutun çok etkisi olmuştur. Silahların geriden doldurulması 15. yüzyıldan itibaren denenmekteydi, ancak kara barut bu sistem için pek kullanışlı değildi ve namlu üzerinde basınçtan dolayı tahribata neden oluyordu. Bu problemler ancak 19. yüzyılda çok yönlü yeni araştırmalarla çözümlenebildi.

Tophane binasından bir görünüş.

TOPLAR VE TOP İMALİ[5]

İlk ateşli silah bir mesnede dayandırılarak kullanılan ve fitil aracılığı ile ateşlenen, taş ya da granit gülle atan bir namludan ibarettir. Bu tanımlama günümüze gelebilmiş erken tarihli toplara çok uygun olduğu için, ilk ateşli silahların toplar olduğu düşünülmektedir. Osmanlı Devleti'nde Kapıkulu Ocağı teşkilatı içerisinde yer alan *Topçu ocağı* Osmanlı İmparatorluğu'nun çok önemli bir askeri gücünü oluşturmakta olup, top dökenler ve top kullananlar olarak iki sınıfa ayrılırlardı. Ocak Sultan I. Murat zamanında kurulmuştur.[6] Sultan Murat'ın Kosova savaşı (1389) için top döktürdüğünü ve Haydar adında önemli bir top dökümcüsünün olduğunu araştırmalar bildirmektedir.[7]

Fatih Sultan Mehmet (1453-1481) devrine ait Darbuzen top, tunç dökümdür ve kaval namluludur. Askeri Müze.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethi sırasında Edirne'den getirdiği ve bir kısmını da İstanbul surları önünde döktürdüğü muazzam topları ve top dökümcüsü *Urban*'ı bütün tarih kitapları yazmaktadır. Dolayısıyla topçu gücünün fetihte önemi büyüktür. Osmanlı İmparatorluğu silah teknolojisindeki yeni araştırmalar ve topçu gücü büyüdükçe büyümüştür.

İstanbul'da eski Galata surları içinde bulunan ve semte adını veren *Tophane* Osmanlı savaş sanayisinin merkezi durumuna gelmiştir. İstanbul'un fethinden kısa bir süre sonra, Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) tarafından yaptırılan Tophane'nin adı *Fatih Vakfiyesi'nde* de geçmektedir. Osmanlı'nın bu tophaneden başka çeşitli kalelerde de küçük çaplı tophaneleri bulunmaktadır.

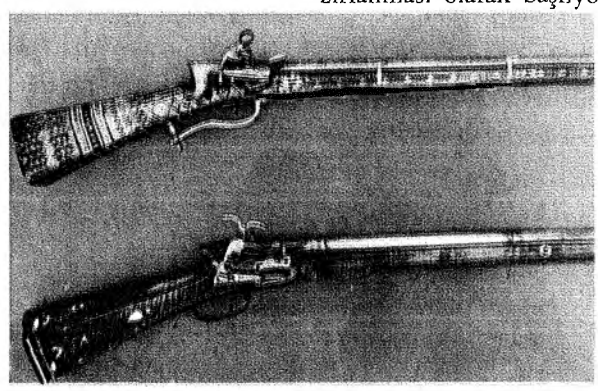
Osmanlılarda top dökümü Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde en üst düzeye ulaşmış ve İstanbul tophanesi binalarının bir kısmı yıkılarak dökümhaneler genişletilmiş, deniz kıyısına Topçu kışlaları yapılmıştır. Evliya Çlebi Seyahatnamesi'nden alınan bilgilere göre, söz konusu dönemde tophanenin durumu şöyle özetlenmektedir: *Denizden yüz adım ileride yüksek bir dağın eteğinde olan Top Karhanesi dört tarafı duvarlı kale görünümünde bir yapıdır. Damlara merdivenlerle çıkılır ve üzerlerinde dar insan yolları bulunur. Damın üzerinde yüzlerce bal fıçısı ile su hazırdır. Tunç erirken dama kıvılcım sıçraması halinde, damda gezen adamlar bu sular ile ateşi söndürür. Tophanede iki yerde tunç fırını bulunmaktadır. Ayrıca tophanede kalıpların saklandığı depolar da vardır. Fırınların içi ateşe dayanıklı ateş taşı ile kaplıdır. Üzerleri kubbeli olan bu ocakların alt kısımları boştur.* Evliya Çelebi Tophane ile ilgili bu bilgileri verirken, 1702 tarihinde tophanede küçüklü büyüklü 13 ocağın çalışmakta olduğunu öğreniyoruz. Buna rağmen 18. yüzyılda Avrupa topçusunun sistemli gelişmesi karşısında, bir duraklama dönemi yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nun topçu gücünde de bir zayıflama meydana gelmiştir. Ancak Osmanlı'nın batıya karşı gücünün azalmaya başlamasına karşın, Doğu'daki ekisi hala sürmektedir.[8]

18. yüzyılda artık tophanede eskisi kadar büyük ölçülerde top dökülmüyordu ancak, batıdaki sanayi devriminin etkisiyle Osmanlı tophanesi de yenileşme ve sanayileşme girişimlerinde bulunmuştur. Bu dönemde büyüklü küçüklü 700 tezgahtan oluşan tophanede başlıca; top fabrikası, Tophane-i Amire resimhanesi, top numunehanesi, muyanehane, Tüfenkhane-i Amire, kundakhane, tavhane, Damirhane, çarkhane, nakkaşhane, cilahane, baskıhane, depolar ve matbaa gibi bölümler bulunmaktaydı.

1862 yılında İstanbul'a gelmiş olan bir İngiliz elçisi, Tophane'nin 24 pound'luk iki fırını bulundu-

ğunu, yılda her kalibrede 300 top dökülebilecek kapasitede olduğunu, dökülen topların son işleminin 25 beygir gücündeki buhar makinesi ile yapılmakta olduğunu anlatmaktadır.

Sultan III. Selim (1789-1807) döneminde açılmış olan Mühendishane-i Berri Hümayun ve daha sonra II. Mahmud döneminde 1834 yılında açılan Mekteb-i Harbiye-i Şahane'de askeri eğitimden başka askeri sanayinin ve teknolojilerini de izleyebilmek amacıyla mühendislik eğitimine de başlanmıştı. Yani Osmanlılar uzun bir duraklama devrinden sonra modern ordularını oluşturmak üzere kendi mühendislerini yetiştirmeye başlamıştı. Hasköy'deki Humbarahane'nin yanında kurulan Mühendishane'de de bir dökümhane kurup, uygulamalı olarak küçük çaplı toplar dökmüşlerdir. Aynı dönemde, bugün hala kısmen ayakta olan Zeytinburnu Silah Fabrikası da geliştirilerek, burada da top dökümü yapılmaya başlanmıştır. Zeytinburnu fabrikalarında dökülen ham toplar, Tophane'ye götürülerek orada işlenmiştir. Aslında Zeytinburnu Fabrikasında, Amerika'dan ithal edilen Martin tüfekleri ile Almanya'dan ithal edilen Mauser tüfeklerinin montajı ile mermi, süngü, kasatura ve subay kılıçları gibi askeri techizat üretilmekteydi.



Çakmaklı tüfekler. 16-17. yüzyıl, Polonya-Krakov.

Tophane'deki meslek düzeni bakımından, top dökümü ile ilgili olan personele *'dökümcü'*, bunların başındaki kişiye *'dökümcü başı'* denilmekteydi. Dökümcü başının bir üstündeki kişi ise *topçubaşı*, yani Topçu ocağının en üst rütbeli kişisi idi. Dökümcübaşına bağlı olarak yardımcı, tamici, burgucu, dülger, kepçeci, dökümcü, nakkaş ve çıraklar bulunmaktaydı.

18. yüzyılın sonunda topçu sınıfının yeniden düzenlenmesi ile Topçubaşı yerini, *Tophane Müşiri*'ne bırakmıştır. Tophane Müşirliği topçu sınıfının bütün malzemesinin temininden, sevk ve idaresinden sorumlu olduğu gibi, imparatorluk sınırları içindeki bütün silah fabrikalarından, imalathanelerden, depo ve buralarda çalışan işçi ve askerlerden de sorumluydu. Tophanane müşiri aynı zamanda *'Meclis-i Vükela'* yani bakanlar kurulu üyesi idi ve resmi makamı Tophane'de bulunmaktaydı.

Tophanenin geniş kapsamlı yapısı içerisinde yapılmış olan Osmanlı toplarının döküm işlemleri hakkında mevcut bilgilere göre, Eğer top önemli bir sefer için ve büyük boyutta veya padişah adına dökülecek ise topun detaylı bir maketi yapılıp, Sultana sunularak onayı alındıktan sonra birinci işlem kalıpların hazırlanması olarak başlıyordu. Kalıplar, balmumu ve kil ile hazırlanır, ancak direnci arttırmak için içerisine keçe, çaput tarzı bağlayıcılar konulurdu. İç kalıp, standart oranları dahilinde kademeli olarak biçimlendirilmekteydi. Dipte *barut hakkı* bölümü, sonra *dane* yani *gülle yuvası* ve *dane yolu* vardı. İç kalıptaki bu kademelenme erken örneklerde dış kalıba yansımazdı. Dış kalıpta ise *kuyruk* ve *muylular* (topu kuyruğa oturtan kulplar) yer alırdı. İçiçe yerleştirilen kalıpların dışı demir ve ahşap çemberlerle sıkıca sarılırdı. Bunun nedeni iki kalıp arasına akıtılacak olan yüksek ısıda ve erimiş halde bulunan madenin basınç ile kalıbı patlatmasını engellemektir. İkinci aşama olan döküm işleminden sonra madenin soğuması beklenir ve kalıptan çıkarılır. Üçüncü aşamada ie falya (namlu içindeki barutu ateşemeye yarayan ve namlu gerisinde yer alan delik), nişangah, gez ve arpacık kertikleri, kuyruk ve muyluların biçimlendirilmesi işlemleridir. Eğer namlu üzeri işleme dekorlu ve kitabeli ise bunların gövdeden kabartmalı olanları, kaba olarak kalıba döküldükten sonra ince işçiliği sonradan yapılır, kazıma ise tamamı kalıptan çıktıktan sonra yapılırdı. Son olarak ise eğeler, taraklar ve zımparalar kulanılarak içi dışı temizlenirdi. Bu işlemlerin ardından deneme atışı yapılır, ölçümleri (çap, menzil, ağırlık, gülle ağırlığı.

yapım tarihi) topun kuyruğuna kazınırdı. Bu ölçümler top uzun yıllar kullanıldıktan sonra silahın vasıflarında olabilecek menfi değişiklikleri belirlemek için yenilenir, şayet değişiklik varsa ölçüm tarihi ile birlikte yeni değerler top kuyruğuna tekrar yazılırdı. Bu durumun en belirgin delilleri halen Askeri Müze'deki toplarda karşımıza çıkmaktadır. Yani Osmanlı topları belli periyodlarla teknik muayeneden geçiriliyorlardı.

Tophanede büyük boyutlu ve özellikle Sultanlar adına dökülecek olan toplar, topçubaşının nezaretinde ve özel törenlerle dökülürdü. Söz konusu türde topların döküleceği gün Topçubaşı tarafından Şeyhülislam, Vezirler ve kazaskerlere ziyafet verilir ve bu ziyafete dökücülerle diğer işçiler de katılırdı. Sonra 'Tunç deryası dışarı aktığı zaman nazarı sevmez' düşüncesi ile dökücüler ve davetlilerden kırkar kişi ayrılır, diğerleri dışarı çıkartılırdı. İçerde kalan ustalar, ocakta eriyen tuncun içine gerektiği kadar kalay atarken, dualar edilirdi. Bu sırada dökümcübaşı içeride hazır bulunan davetlilere 'Sultan aşkına, zekat ve sadakalarınızdan altın, kuruş ne olursa olsun, şu tunç deryasına bırakınız' der ve sadrazam ve hazinedar tarafından birkaç kese altın dökümcübaşına teslim edilir ve oda keseleri eriyen tuncun içine karıştırırdı. Top döküldükten sonra ise 70 kişiye hilat giydirilmesi ve bağışlar dağıtılması bu geleneğin devamıydı. Döküm işleminin ciddiyetini ve önemini vurgulaması açısından önemli olan bu tören yoğun bir imalat içerisinde olan, Tophanede her dökülen top için yapılması mümkün olamazdı. Ancak ağırlıkları 15-20 ton civarında olan Fatih, Yavuz, Kanuni gibi sultanların adına dökülmüş ve bugün İstanbul müzelerinde korunan toplar gözönünde bulundurulduğunda, yapılan işin büyüklüğü daha açık olarak ortaya çıkmaktadır.

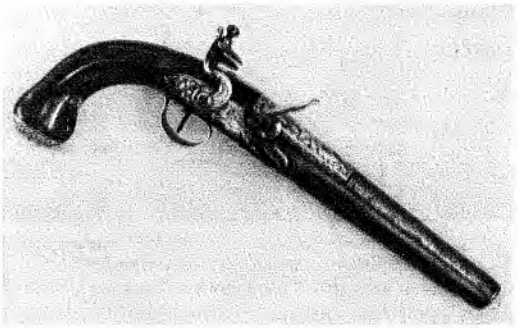
Çakmaklı tabanca (piştov). Balkan bölgesi, 18. yüzyıl, Askeri Müze, Env. 4100.

19. yüzyıla gelindiğinde sanayileşme ile birlikte top döküm usulünde de bazı değişiklikler uygulanmaya başlanmıştır. Silah teknolojisinin gelişimi ile birlikte ortaya çıkan geriden dolar toplar ise blok gövde halinde dökülen top namlusu, tophanenin çarhane tezgahına getirilerek planyalarla *kama payı*nın dört köşesi düzeltilirdi. *Kutr-u fem* yani ağız çapı tezgahında birinci deliği açıldıktan sonra, *muylu* yapılmak üzere *tav fırını*na sokulurdu. Bu işlem yapılırken, gövdeye zeytinyağı veya ateş almayan yağlar sürülürdü. Daha sonra top, delme tezgahına bağlanarak *tam çapı*na getirilirdi. Buradan yine çarhanede bulunan kama tezgahına götürülerek *kama yatağı* açılırdı. Sonra diş tezgahında kama vidası dişi açılır, planya tezgahında kama payı ile muylular arasındaki kısmın üzerindeki fazla parçalar işlenerek alınır, oradan, *şeşhane* tezgahına geçirilerek *yivleri* açılır, kutr-u fem tezgahında üzerindeki çapak ve pürüzler miller ve kurşunlar üzerinden geçirilerek temizlenirdi. Son olarak, namlu *epehane*ye gönderilir, nişangah ve arpacığı takılır, numarası ve *tuğra*sı vurulur, *kundağına* yerleştirilir, denenir ve boyanırdı. 19. yüzyılın ikinci yarısında Tophanede 6-20 santim çapında toplar yapılmaktaydı.

Osmanlı toprakları demir ve bakır madeni açısından zengindi ve bu nedenle Osmanlı topları, özellikle büyük toplar ve havanlar tunçtan dökülüyordu. Küçük çaplı toplar ve gemi toplarında ise demir kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı topları boyut ve formlarına göre *balyemez, şahi çakaloz, ejderhan, darbuzen* gibi adlarla anılmaktaydı, son dönemlerde ise bu isimlerin arasına *obus* de katılmıştı. *Bütün* bu toplar uzun namlulu ve yatay atış kabiliyetli silahlardı. *Havan* denilen geniş çaplı kısa namlulu ve dikey atış kabiliyetli silahlar da aynı grup silah içine dahil idi. Ahşap kundaklar üzerine oturtularak öküz, manda gibi büyükbaş hayvanlar tarafından taşınan topların özellikle çok büyük ve ağır olanları onlarca hayvan tarafından çekilebiliyor, stratejik noktalara yerleştirilerek kullanılıyordu.

Osmanlı topları çift muylulu ve çift kulplu olup, namluların dip satıhları hafif yuvarlaktır. Ayrıca namlu gerisinde genellikle armudi ya da kozalak formunda kuyruk vardır. Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sul-

tan Selim dönemine ait darbuzen denilen büyük topların ise namlu dip kısımları düzdür. Genel olarak namluların üzerleri gövdeden kabartma dekoratif bileziklerle bölümlenmiştir. Bu dekoratif bilezikler, muyluların iki yanında ve namlu ucunda yoğunlaşır. Namlu gerisinde yer alan falya delikleri bir palmet motifi içine yerleştirilmiştir. Bitkisel ve geometrik tezyinatlar gövde üzerinde bordürler halinde yer alır. Kitabe ve hüsn-ü hat (güzel yazı) örnekleri ise namlu gerisinde ve namlu ucunda birer şemse motifi içine yerleştirilmiştir. Kitabe ve süslemeler daima kabartma tekniğinde, ölçüm değerleri ise kazıma olarak top üzerine işlenmiştir. Ölçüm değerleri bazen muylulara da yazılır. Taşıma kulpları özellikle 17-19. yüzyıllara tarihlenenlerde yunus, ejder ya da başka efsanevi hayvanlar şeklinde biçimlendirilmiştir. Kitabelerde yazılı edebi tarzda metinlerde topların *ejderhan* şeklinde isimlendirilmeleri, onlara tabiat üstü ya da çok özel bir vasıf kazandırılmaya çalışıldığına işaret etmektedir. 18-19. yüzyıla ait toplarda padişah tuğraları ve saltanat armalarının yer alması silahların padişah ve saltanat hanedan ve imparatorluk imajının ön plana çıktığının belirtileri olarak değerlendirilebilinir. Osmanlı top namlularının iç kısımları iki bölümdür. Namlu gerisindeki dar olan kısım barut hakkı, daha geniş ve daha uzun olan, namlu ağzına yakın kısım ise dane/gülle yolu kısmıdır.



Çakmaklı tabanca (kubur). Tüfenkhane-i Amire imalatı olan tabancanın metal aksamlarının üzeri altın kakma olarak süslenmiştir. 19. yüzyıl, Askeri Müze, Env. 88.

Osmanlılar topu savaşlardan başka çeşitli karşılama, uğurlama, selamlama, bayram ve kandillerde, düğün ve kutlamalarda da kullanırlarda. Bu amaçla kullanılan toplar, şehrin belirli yerlerine yerleştirilir, Padişahın ve saray erkanının özel günlerde saraydan çıkışı, sefere uğurlanışı, bayram ve Cuma selamlıkları iftarlar halka top sesleri ile duyurulurdu.

OSMANLI TÜFEK, TABANCALARI

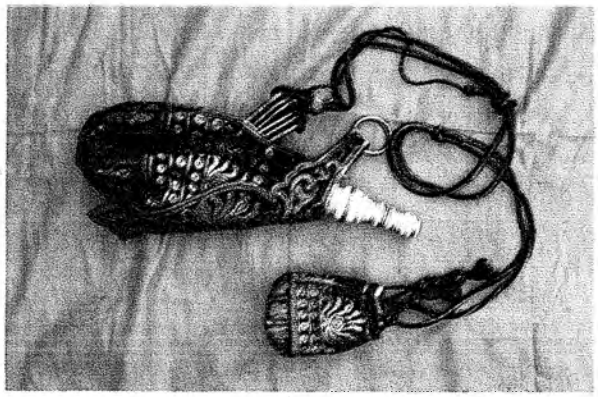
Tüfek ahşap bir kundak üzerine yerleştirilmiş namlu ve namlu gerisinde nişangah ve ateşleme tertibatı bulunan, taşınabilir ateşli silahtır. Ancak mevcut örneklere bakıldığında; oldukça ağır, birkaç kişi tarafından taşınabilen, metrislere ya da kale mazgallarına dayandırılarak kullanılabilen, uzaktan bir fitil aracılığı ile ateşlenebilen, ağızdan doldurulan, taş gülle atan silahlar karşımıza çıkmaktadır. Adeta küçük bir top gibi olan bu silah bize, tüfeklerin ilk ortaya çıktığında bugünkü biçimde olmadıklarını, yani piyade veya süvari askerinin tek başına taşıyıp kullanabileceği cinsten olmadığını göstermektedir.

Kaynak ve araştırmalara bakıldığında Osmanlıların 1421 Düzmece Mustafa Hadisesinde, 1430 Selanik'in fethinde, 1442 Sivrihisar kuşatmasında[9], 1444 Varna kuşatmasında[10] tüfek kullandığı anlaşılmaktadır. Fatih Sultan Mehmet devrinde de bir tüfenkçi tümeni bulunduğu ve bunların kale savunmalarında ve muharebelerde görev aldıkları bilinmektedir.[11] Balkanlarda 1468 tarihli Braniçeva defterine göre Glubac kalesinde on tane tüfekçi vardı.[12]

1523'te Hızır Ağa Kahire'de asilerin üzerine 3-4 bin tüfekli yeniçeri ile yürümüştür. 1526'da Padişah Sofya ovasında konakladığında ordu yoklaması yapmış ve bölük halkından 2000 tüfenkendaz ve 150 kale döven top (darbuzen) sadrazamın buyruğuna verilmiştir. 1526'da çok sayıda tüfekçi Veradin kalesinin fethi için gemilere bindirilmiştir. Yine aynı tarihlerde İlok kalesini bir miktar tüfenkendaz ile 2000 atlı asker savunmuştur. Mohaç seferini anlatan aynı kaynak 'Karayişçi gölü yürüyerek geçildikten sonra sadrazamın emrine verilen ikibin tüfenkendaz yeniçeri ve yüzelli kaledöven topla mükemmel bir alay düzenlendi'. Budin'in alınmasını ise 'Türkler gayet kalabalık olup, tüfek ve top ateşi ile yürüdüler, her iki taraf da birbirine o kadar yaklaştı ki, tüfenkleri bırakıp kılıç ve bıçak ile savaşmaya başladılar', Kösek kalesini kuşatırken 'Yeniçeri tüfenkçileri metrisler yaparak suru kuşattılar' şeklinde bilgiler aktarılmaktadır.[13]

Görüldüğü gibi tüfek, 15. yüzyıl ortasından itibaren Osmanlı ordusunda oldukça yaygın olarak kullanılıyordu. Kullanılması, kontrolü ve imali devletin kontrolü altında idi. 1559'dan itibaren ise tüfeğin halk arasında yayılmaya başladığı görülmektedir.[14] Tüfeğin halk arasında yayılması sonucu asiler güçlenmiş ve devlete karşı isyanlar artmıştır. Devlet buna karşı tedbirler alıyordu. Halk elindeki tüfekler devletin damgalı silahları, yurtdışından elde edilen kaçak silahlar veya özel imalatlardı.

16. yüzyılın sonlarından itibaren tabancalar kullanılmaya başlanmıştır. Tek atışlı olan erken ateşli silahlarda, ikinci bir atış için silahın hazırlanması uçun zaman almaktaydı. Dolayısıyla bu durum çarpışma anında vakit ve can kaybına neden olacağından, savaşçının taşıdığı silahın sayısının fazla olması avantajdır. Bu durumda, tüfek gibi büyük silah yerine tabanca gibi hafif ve az yer kaplayan bir silah daha kullanışlıdır. Müzelerde bulunan maddi veriler, Osmanlı süvarilerinin, atın terkisine iki taraflı olarak taktıkları birer adet çifte kuburluklarda toplam dört adet tabanca taşıyabildiklerine işaret etmektedir. Evliya Çelebi Melek Ahmet Paşa'nın şecaatından bahsederken, *'cehennembaşısı denilen meşhur şaki, başında demir tulgası, göğsünde davudi zırhı, kemerinde altı adet tabancası, tüfeği ve sırtında Halep kalkanı ile adeta ayaklı bir cebehane gibiydi'* şeklinde verdiği bilgi, birden fazla tabanca taşınmasına duyulan ihtiyaca çarpıcı örnek teşkil etmektedir.



Barutluk. Deri üzerine vişne rengi kadife kaplanmış olup, üzeri sırma ve simlerle saray üslubunda sarma tekniğinde işlenmiştir. Ağız kısmı kemiktir. 17. yüzyıl, Askeri Müze, Env. 1287.

Mekanizmaları açısından diğer ateşli silahlarla aynı aşamaları geçiren tabancalar, form açısından da zaman içerisinde küçülmüş ve daha kullanışlı hale gelmişlerdir. Yine diğer silahlar gibi 18. yüzyıl sonuna kadar başta İstanbul olmak üzere Osmanlı topraklarındaki çeşitli atölyelerde imal edilirlerken, bu dönemden sonra özellikle İstanbul'daki fabrikalarda imal edilmeye başlanmışlardır.

TÜFEK TABANCANIN TEMİNİ VE KULLANIMI

Osmanlı askerinin silah ihtiyacını Cebeci Ocakları sağlardı. Cebeci Ocakları Fatih döneminden 1826'da Yeniçeri ocaklarının kaldırılmasına kadar devam eden bir teşkilattır. Cebeciler, ordunun ihtiyacı olan silahları yapar ve sefer sırasında harp meydanına kadar götürür, askere silahlarını dağıtır, savaş bittikten sonra silahları toplar, bakımlarını yapar ve cebehaneye kaldırırdı. Devlet, özel imalathanelere kendi kontrolünde silah da yaptırmıştır. Barış zamanında ise talim için askerlere silahlarını dağıtır ve talim bittiktan sonra toplardı. Bu dağıtımlar sırasında zimmet defterlerine kayıt yapılırdı. Tüfek talimleri avcıbaşı tarafından İstanbul içinde her Perşembe günü Et Meydanı'nda (Aksaray civarında) yaptırılırdı. Cebeciler İstanbul dışındaki şehir ve kalelerde de bulunurdu, ancak hepsi başkentteki *Cebecibaşı*na bağlı idi. Silah yapımı için hammaddenin satın alınmasından, imali, tamiri, sevk ve idaresinde cebecibaşının izni ve buyrukları doğrultusunda sağlanırdı.[15]

Der-saadet (İstanbul), Şam, Bağdat, Erzurum, Diyarbakır, Ankara, Belgrad, Budin gibi büyük şehirlerde ve kalelerde, baruthaneler ile tüfek imalathaneleri vardı. En iyi barut ise Dersaadet, Şam ve Bağdat'ta yapılırdı.[16] Azatlı (Küçükçekmece), Selanik, Gelibolu, Kağıthane'de de büyük baruthaneler vardı ve Kağıthane'deki baruthane sadece Haliç'te bulunan tersane için barut imal ettiği bildirilir.[17]

18. yüzyılın sonundan itibaren tüfek ve tabancaların büyük kısmı İstanbul'da Tüfenghane-i Amire, İstanbul Tüfenghanesi, İmalathane-i Harbiye, Şişhane Tersane-i Tüfenghane'de imal edilmekteydi. Bunun dışında, müzelerdeki mevcut örneklerden ve kaynaklardan da anlaşıldığına göre özellikle Balkanlardaki

kalelerden Bosna bölgesinde Foynika, Foça, Karadağ, Makedonya, Debre, Üsküp, Kosova Peçenka, Prizren, Sarayova ve Hersek'te yoğunlaşmış silah atölyeleri vardı.[18] Bunun dışında ise Silistre, Edirne, Ergani, Mardin, Sencer, Ahlat, Erciş, Varna, Palu, Zile, Mudurnu, Malatya, Kayseri, Aksaray, Harput, Gümüşhane, Van'da[19] cebehanelerin mevcudiyeti söz konusudur. Fabrikasyon üretime geçilmeden önceki atölye üretimi olan tabanca ve tüfeklerde bugünkü gibi genel bir standart olmadığı için her bölgenin ve atölyenin kendine özgü kabza, dipçik ve mekanizma formu ile tezyinatı vardı. Bu özellikler farklı bölge ve atölyeleri saptamaya katkıda bulunurlar.

Sultan III. Selim döneminde ateşli silah üretiminin büyük çoğunluğu Tophane nezaretine bağlı olarak Tophane-i Amire Fabrikası'nda yapılmaya başlamış, 1880 yıllarında barut üretimi ve satışı da Tophaneye verilmiştir. II. Meşrutiyet döneminde silah üretimi Harbiye nezareti İmalatı-ı Harbiye Müdiriyeti çatısı altında çeşitli yerlerde yapılmıştır. Bu imalathaneler kendi içerisinde belli bir sistemle çalışmaktaydı. Çağdaş anlamda bakıldığında, üretimin tasarım safhası, resimhanelerde, kontrolleri muayenehanede, ahşap aksamı kundakhanede, demir aksamı demirhane ve tavhanede, cilahanede, nakış süsleme ve boyalar baskıhane, nakkaşhanede yapılırdı.

Barutluklar. Ağaç oyma olarak yapılmış ve yürek formundadırlar. 17. yüzyıl, Askeri Müze, Env. 950-21825.

TÜFEK, TABANCA ÜZERİNDE DAMGA VE KİTABELER

Osmanlı tüfek ve tabancalarında belirleyici çeşitli kitabe ve işaretler bulunmaktadır. Bunlar dua ya da ithaf yazıları, kontrol damgaları, sahip adları, usta adları, tarih şeklinde karşımıza çıkar. Geç döneme gelindiğinde ise, yukarıda sayılanların yanında imalathane adı, parça ve seri numaraları da bulunur.

Kontrol damgaları olarak değerlendirilen yazı ve işaretler[20] silah imal ve kontrol edildikten sonra görünen, nadir olarak da gizli bir yerine vurulur. Bu damgalar bir yandan silahın sağlamlığını tescil ederken, diğer yandan onun devletin malı olduğunu da vurgulamaktadır.

Bu damgalardan ilki 'tuğra'lardır. Padişah tuğralarının silah üzerinde göze çarpmayan bir yerde ve en fazla iki santim çapında işlenmesi, onun tescilden başka bir amacının olmayacağını düşündürmektedir. Genellikle stamp baskı olarak işlenen tuğraların üzeri bazen gümüş ya da altın ile de sıvanırdı. Bazı örneklerde ikinci bir damga ile birlikte kullanıldığı da görülür.

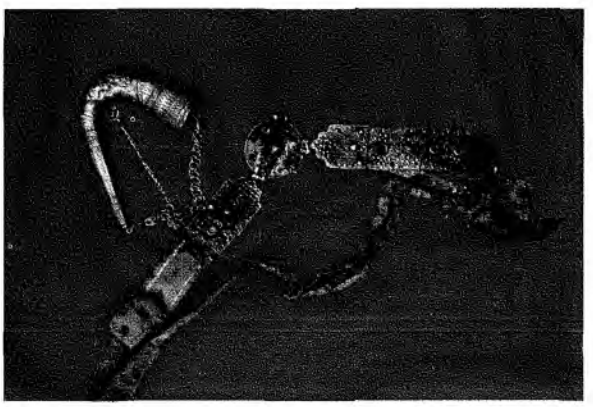
Özellikle 16. yüzyıldan itibaren cebehanedeki bütün silahlara vurulan bir diğer damga da 'kayı' damgasıdır. Bilindiği gibi Osmanlı hanedanı, Oğuzların Kayı Boyu'ndan gelmektedir. Bazı araştırmacılara göre, *tuğ*un sembolikleşmiş şekli olan kayı boyu işareti sadece ateşli silahlarda değil, Osmanlı'nın cebehanesine ganimet olarak gelen diğer silahlara da 15. yüzyıldan itibaren vurulduğu bilinmektedir. Silah namlularında kazıma, stamp olarak 1 ila 1,5 santim çapında görülürler.

Bir diğer damga 'imtihan' şeklinde okunan mühürlerdir. Deneme, sınama manasına gelen bu ibare, silahın kontrol edildiğine dair resmi bir mühürdür. Daire, beyzi ya da damla formundaki yuvalar içerisine stamp olarak basılmış ve bazen üzerleri gümüş ya da altınla sıvanmıştır.

18. yüzyıl sonundan itibaren örnekler üzerinde karşılaşılan bir başka damga 'sahh' şeklinde okunan damgadır. Doğrudur, yanlışsızdır manasındaki sahi kelimesinin anlamını yüklenmiş olan bu damga daha çok ferman, berat ve resmi kayıtların doğruluğunu tasdik için kullanılmış olup, ateşli silahlarda daha çok tüfenkhane imalatı silahlar ile yurtdışından sipariş

edilmiş tüfek ve tabancalara vurulmuştur. Bu damga bir süre sonra 'sad' harfi şekline dönüşmüştür. Ayrıca 'bala', 'vala', 'ala', 'miknet', 'nusret' gibi okunan damgalar da vardır ki, bunlar yüksek, üst, yüce, kudret, güç, başarı, üstünlük anlamlarında olup, bir çeşit standart ve kontrol damgasıdır. Sonuncu damga ise 'mim' harfidir. Resmi kağıt evrakta da kullanılan bu damga, mevcut kelimesinin kısaltılmışıdır. Malum oldu, görüldü anlamında kullanılan bir nişandır.

Sahip adı her tüfek ya da tabancada görülmez. Çünkü askerin kullandığı her çeşit silah devletin malıdır. Ancak günümüze ulaşabilen örneklere bakıldığında Sultanlar, paşalar, vezirler, üst düzeyde komutanlar, çeşitli devlet temsilcilerinin adlarını taşıyan silahlar mevcuttur. Sahip kitabelerinde genellikle sahibin adı, ünvanı, memleketi ve silahın yapım tarihi bulunur. Bu bilgiler genellikle namlu kuyruğunda, kabzada ya da bileziklerde karşımıza çıkar. Bu kitabeler altın ya da gümüş kakma olabildiği gibi, bazen sedef üzerine mercanla yazılmış olarak da görülebilir.



Barutluk ve kemeri. Boynuz formundaki barutluk ve kemeri gümüş kaplama olup, üzeri kakma, kazıma ve telkari tekniklerinde süslenmiştir. 18. yüzyıl, Askeri Müze.

Tüfeğin ya da tabancanın parçaları genellikle ayrı ayrı ustaların elinden çıkar. Müze örneklerinde rastladığımız dipçik, namlu ve mekanizmalarda ayrı ayrı usta adları bu iddiayı doğrular. Usta adlarında isim yalın olarak yazılabildiği gibi, 'amel-i ....' şeklinde de yazılabilir. Bazen aynı kitabede tarih ve ustanın memleketi de bulunur. Usta kitabeleri, namlu gerisinde, mekanizma tesbit levhası üzerinde, mekanizma kurma yayı altında, dipçik sırtında bulunabilir.

Tarih, en sık olarak tesbit levhası üzerinde, kurma yayı altında, namlu gerisinde görülür. Bazen horoz üzerinde, tuğra ya da diğer kitabelerin içinde de bulunur. Genellikle gümüş ya da altın kakma olarak 'sene .....' şeklinde ya da sadece rakamlardan ibaret olarak yazılır.

Fabrika adları ise namlu gerisinde ve tesbit levhası üzerinde beyzi yuva içinde altın ya da gümüş kakma olarak 'Tüfenkhane-i Amire', 'İmalathane-i Harbiye', 'İstanbul Tüfenk Fabrikası', 'Tersane tüfenk fabrikası' şeklinde Osmanlıca olarak yazılır. Seri numaraları fabrika adlarının yanında, parça numaraları da her parçanın üzerine yine Osmanlı rakamları ile yazılır.

YAPIM VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Metal Aksam (Namlu ve Mekanizma)

Osmanlı tüfek ve tabanca namluları çelik veya özel su verilerek şekillenmiş *menevişli* çelikten döküm tekniğinde yapılmışlardır. Fitilli ve çakmaklı mekanizmalı erken namlu örneklerinin içleri yivsizdir. Bu nedenle söz konusu namlular *kaval namlu* olarak adlandırılır. Teknolojik gelişim içerisinde namluların içleri yivlendirilmeye başlanmıştır. Osmanlılarda *şeşhaneli* adı verilen namluların yiv-setleri, Avrupa örneklerinin aksine iri setler ve derin yivler şeklindedir.

Namlu dış gövdeleri dıştan köşeli veya silindirik formda olup, uç kısma doğru önce incelir, sonra hafif genişleyerek sonuçlanır. Özellikle tüfek namlularında karşımıza çıkan farklı bir grup, örnekleri 16-17. yüzyıllara tarihlenen *ejderhan* olarak adlandırılan namlulardır. Bunlarda namlu ucu iç kısımda silindirik olarak devam ederken, dışta ejder başı şeklinde biçimlenmiştir.

İsabetli atışlar yapabilmeyi sağlayan arpacık, gez ve nişangah sistemleri namluların en önemli öğeleridir. Osmanlı namlularında arpacık iki şekilde görülür. Birincisi namlu ucundaki bir kertik, ikincisi ise namlu ucuna perçinlenmiş yuvarlak ya da uzunlamasına küçük bir set şeklindedir. Fitilli ve çakmaklı mekanizmalı silahlarda nişangah sistemleri Avrupa nişangahlarından çok farklıdır. Namlu gerisinde yer alan

nişangah sistemi, namlu ile birlikte döküm sırasında gövdeye birleştirilmiş, namlu yüzeyinden oldukça yüksek ve üçgen plaka şeklindedir. Tepesinde gez kertiği, üzerinde ise mesafe delikleri ve rakamlar bulunur. 17-18. yüzyıl tabancalarında ise bu denli kompleks nişangahlardan ziyade sadece gez kertiği bulunur. Çünkü son derece iptidai olan bu silahlar o gün için çok kısa menzilli ve çoğu zaman ürkütücü maksatla kullanılmaktaydı.

Bir başka namlu formu ise *karabina* olarak isimlendirilen ve yaylım ateşe müsait namlulardır. Bunlarda silindirik namlu uç kısımda huni gibi genişlemektedir.

Mekanizmalar demir ve çelikten bazı parçaları döküm, bazı parçaları dövme tekniği ile şekillendirilmiştir.

Fişeklikler. Kemikten yapılmışlardır. Kapak kısımları gümüştür ve üzerleri savat tekniğinde işlenmiştir. 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başı, Askeri Müze. Env. 9898.

Dipçik, Kabza ve Kundaklar

Osmanlı tüfek ve tabancalarının dipçik, kabza ve kundakları yekpare ahşaptan yapılmış olup, formları onları diğer milletlerin silahlarından bariz bir şekilde ayırır. Dipçik köşeli formdadır ve kabza kısmından keskin bir yükseliş ile çıkıntı yapar ve bu kısım namlu gerisine yataklık eder. Namlunun oturduğu kundak kısmının ucunda, namluyu temizlemeye ve doldurmaya yarayan *harbi* yuvası bulunur. Harbiler genellikle ahşap bir çubuk şeklinde olup, baş kısımları gümüş, bafon veya pirinç levha geçirilmiştir. Kundak başlangıcında ve silahın sağında, gövdeye perçinlenmiş metal bir levhanın içerisinde ise falya deliğini açmak ve temizlemek için kullanılan *falya çivisi* yuvası bulunur.

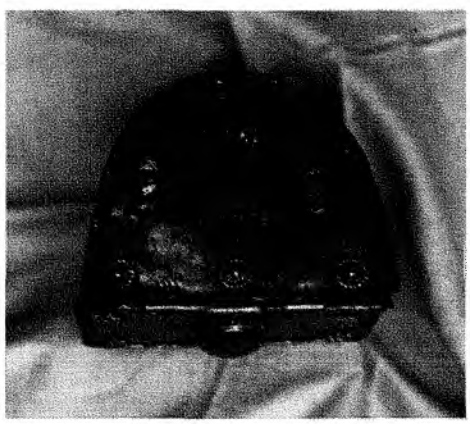
Bazı örneklerde dipçik tabanına açılan, sürgülü kapaklı yuva içerisinde ise silahın yağlanması ve temizlenmesi için kullanılan malzemeler konulur. Namlu kundağa sayıları bir ile beş arasında değişen metal bileziklerle bağlanmıştır. Kundağın alt kısmındaki tetik ve tetik korkuluğu metalden yapılmıştır. Ayrıca kundak üzerinde tüfeği taşımak için kullanılan askı kayışlarının bağlandığı iki adet *gerdane* halkası bulunur. Mekanizmalar daima namlu başlangıcının sağına ve kundağın üzerine perçinlenmiştir. Osmanlı tüfekleri arasında *yemenkari* adı ile anılan bir grup vardır; bunlar Osmanlı tüfeğinin genel özelliklerini göstermekle birlikte, dipçik tabanlarına deri kaplanarak eklenen topuz şeklindeki yastık kısmı, tepme sırasında omuza yumuşak vuruş yapmak için koyulmuştur. Ayrıca Balkan bölgesi Osmanlı tüfeklerinde dipçik tabanının 'C' biçiminde şekillenmesi, kullanım sırasında tüfeği omuza rahat yaslamak içindir. Tüfeklerde olduğu gibi tabancalarda formal açıdan farklılıklar sergiler. *Pişto*v olarak adlandırılan ve genellikle Balkan bölgesinde üretilen tabancaların kabza tabanları armudi şekilde sonuçlanır ve ahşap kısımların üzeri tamamen sarı metal levhalarla kaplanmıştır. *Kubur* denilen bir başka tabanca grubu daha vardır ki, bunlar Osmanlı'nın diğer bölgelerinde *İstanbuli* olarak anılmaktaydılar. Kubur kabzaları ahşaptır, pişto*v* kabzalarına göre daha ince ve aşağı doğru kıvrıktır. Azerbaycan ve Kafkasya bölgelerine özgü Türk tabancalarda ise kabza tabanında küre şeklinde bir topuz bulunmaktadır.

Osmanlı tüfek ve tabancaları biçim ve malzeme açısından sahip oldukları farklı karakterlerini süslemeleri açısından da ortaya koyarlar. Osmanlı nakkaşları çoğu zaman, silahları süslerken nadide bir esere gösterdikleri itinayı göstermişlerdir. Bu nedenle Osmanlı silahlarına bakıldığında üretildiği dönemin sanat üsluplarının ve motif repertuarının izlerini bulmak mümkündür. Naturalist ve soyut bitkisel motifler, çintemaniler, geometrik motifler, Tük düğümü ya da saadet düğümü olarak adlandırılan motifler, soyut ve efsanevi hayvanlar ayyıldızlar ve saltanat armaları Osmanlı süslemeciliğinin silahlar üzerinde de görülen vazgeçilmez motifleri olmuştur. Söz konusu bu özel-

likler atölye üretimi silahlarda karşımıza çıkarken, fabrikasyon üretimle birlikte silah gerçek kimliğini bulmaya başlamış ve üzerindeki insan emeği ve el sanatı özellikleri silinmiştir.

OSMANLI SİLAH TECHİZATINDAN BİR GRUP

Silah taşıyan askerlerin bu silahı daha kolay taşıyabilmesi ve sağlıklı kullanabilmesi için bir takım alet ve kaplara (mahfazalara) ihtiyacı vardı. Söz konusu bu alet ve kapların hepsine birden silah techizatı denmektedir. Ateşli silah techizatı olarak barutluk, barut ölçüleri, falya barutu kapları, fişeklik, kütüklük, doldurma, boşaltma ve temizleme harbileri, falya çivileri, kurşun kalıpları, kurşun kepçeleri, yağdanlıklar, temizlik fırçaları, silah mahfazaları ve kuburluklar olmak üzere geniş bir grup karşımıza çıkar.



Kütüklük. Deri üzerine gümüş levha kaplanmış ve üzerine iri akik taşlar kakılmıştır. 18. yüzyıl, Askeri Müze, Env. 158.

Barutluklar

Kükürt odun kömürü ve güherçile karışımından oluşan kara barutun bulunuşu, ateşli silahların ortaya çıkışına neden olmuştur. Ateşli silahın bulunuşu ve yaygınlaşması ise insanlık tarihi ve savaş teknolojileri açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Dolayısıyla barutluklar da ateşli silahların kullanımı ile birlikte ihtiyaçtan dolayı ortaya çıkmış ve ateşli silahların gelişimi ile birlikte gelişmiş ve şekillenmiştir.

Barutluklar, top, tüfek ve tabanca gibi silahlarla birlikte kullanılan ve onları ateşleyen barutun taşındığı kaplardır. Osmanlı barutlukları çeşitli maden, kemik, ahşap, deri keçe ve doğal malzemelerden yapılırlardı. Maden olarak genellikle gümüş, pirinç ve bafonun kullanıldığı görülmektedir. Üzerleri ise çeşitli süsleme teknikleriyle bezenirdi. Değerli ve yarı değerli taş kakmalar, telkariler, sim ve sırma işlemeler, aplikeler kemik, bağa ve sedef kakmalar kullanılarak süslenmişlerdir.

Toplar için gerekli barut miktarı çok olduğu için, bunlar için kullanılan barutlar daha büyük ve sade kaplar olup, *barut fıçısı* adı ile anılırlardı. Tüfek ve tabanca için kullanılanlar ise doğal olarak barut fıçılarına göre daha küçüktü ve daha itinalı olarak şekillendirilmişlerdi. Bunların erken örnekleri; hayvan boynuzu ve su kabağı gibi doğal kaplardan yapıldığı için *barut boynuzu* veya *barut kabağı* olarak isimlendirilirdi. Bu nedenle Osmanlılarda yaygın olarak kullanılan barutluk şekli *su kabağı, boynuz* ve *yürek* formundadır. Bu formlar barutlukların fonksiyonlarına da uygun düşmektedir. Barutlukların içine namlu içine yerleştirilen gülle, dane ya da misketi fırlatmak için kullanılan barut konulmaktaydı. Dolayısıyla barutu dar ve uzun namlunun içine akıtabilmek için ince ve uzun bir ağzı olması gerekmekteydi. Barutlukların daha küçük boyutlu olanları vardır ki, bunlar da fitilli ve çakmaklı mekanizmalı silahlarda falya tavası içine konulan, kara baruttan daha saf olan ve *falya barutu, ağız otu, falya timyası, falya eczası* gibi adlarla anılan barutun konulduğu kaplardır. Bunlar diğerlerine göre daha küçük hacimli olup, kın ucu ya da küçük boynuz şeklindedirler.

Falya barutu (ağız otu) namlu ucundaki barutu ateşlemek için namlu gerisindeki falya tavasına dökülen ve tetiğin düşmesi ile ateş alarak, bu ateşi falya deliğinden geçirip, namlu içindeki baruta ulaştırır.

Tüfek ve tabanca için kullanılan büyük barutluklar bir kordan veya kayış vasıtası ile omuza çapraz şekilde takılarak taşınmasına karşılık, küçük barutluklar bel kemerine ince bir sırım veya zincirle takılı olarak taşınırdı. Önceleri yeniçerilerin *tüfenkendaz* denilen piyade askerleri tarafından taşınan ve kullanılan barutluklar, silah teknolojisinin gelişmesi ile birlikte daha kullanışlı hale gelen tüfek ve tabancaların süvariler tarafından kullanılması ile birlikte, süvari techizatı da oluşur.

Barutluklar şu kısımlardan oluşur: Barut haznesi kısmı, barut doldurma ağzı ve kapağı, boşaltma tetiği ve ayar vidası. Barutluklar ateşli silahlarla birlikte bir techizat olarak o günün teknolojisi sonucu ortaya çıkmış ve zaman içinde fonksiyonel olarak biçimlenip gelişmişlerdir. Ancak ateşli silahların gelişimi içerisinde ortaya çıkan kuyruktan dolan silahlar, küçük çaplı ve şeşhaneli (yiv-set) namlular, savaşçıların çıplak barut yerine, daha önceden hazırlanmış ve içinde *bir atımlık barut* bulunan *fişenk* kullanmaya sevk etmiştir. Böylece barutluklar yerlerini fişeklik *(Fişenklik)* ve kütüklüklere bırakmışlardır.

Osmanlı askerinin beğeni zevkini anlatan ve bir sanat eserine gösterilen itina ile atölyelerde imal edilen bu eserler, kendisini üreten ustanın sanatkarlığını yansıttığı gibi, sahibinin de zevkini ortaya koymaktadır. Üzerlerinde az da olsa rastlanan sahip ve usta isimleri adeta bu düşünceyi teyid eden notlar gibidir.

Fişeklikler ve Kütüklükler

Barut önceleri barutluk denilen kaplarda taşınır, kullanılmak istendiği zaman istenilen miktarda namlu içine dökülürdü. Bu yöntemle silahın doldurulmasının zaman kaybına neden olması, bundan dolayı da savaş gibi hızlı hareket edilmesi gereken hararetli bir ortamda pratik olmayışı nedeni ile insanoğlu yeni araştırmalarla fişeği icad etmiştir. Silahın kullanımını daha pratik hale getiren fişekler 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Erken devir fişekleri bugün anlaşıldığı manada saf barut ve çekirdekten oluşmuyordu. İlk fişekler tüfek ve tabanca için, içinde bir atımlık barut hakkı muhafaza edilen, kalın kağıda sarılı rulolardı. Bu nedenle fişeği rutubet ve diğer tehlikeli şartlardan korumak için *fişeklik* ya da *kütüklükler* kullanılmaktaydı.

Silahşör üzerinde fişeklik veya kütüklük ile birlikte *kurşun kesesi* de taşımaktaydı.

Fişeklik, içinde fişek denilen ruloların tek tek muhafaza edildiği küçük ve silindirik formda, genellikle ahşap ya da metalden yapılmış kapaklı kaplardır. Osmanlı askerinin yaygın olarak kullandığı fişeklikler gövdesi ağaç ya da kemik, kapağı gümüş ya da sarı maden olanlarıdır. Ancak hem gövdesi, hem de kapağı sarı madenden ve gümüş yapılanlar da kullanılmış olup, üzerleri, çeşitli süsleme teknikleri ile süslenmiştir. En sık rastlanan teknik kabartma ve savat tekniklerdir. Fişeklikler *fişeklik kemeri* denilen ve üzerinde her bir fişek için ayrı ayrı göz bulunan kemer olup, bele ya da çapraz olarak omuza asılarak taşınırlardı. Fişeklik kapakları bir zincir veya sırım ile fişeklik kemerine bağlı idi.

Kütüklükler, arkalarında bulunan kemer köprüleri ile bir kemere ya da bugünkü adıyla palaskaya takılan ve içine fişekler konulan deri, maden veya kumaştan yapılmış kutu şeklinde mahfazalardır. Müzelerdeki örneklerine bakıldığında, Osmanlıların deri, gümüş ve pirinçten yapılmış kütüklükleri yaygın olarak kullandığı görülür. Bunların üzerleri de değişik renkli derilerle aplike tekniğinde, yarı değerli taş kakmalarla, savat, telkari, kazıma ve kabartma tekniklerinde süslenmiştir.

Her biri ayrı atölyelerde, farklı ustalar elinde titizlikle işlenen bu eserler, işlevlerinin yanı sıra estetik açıdan da kendi dönemlerine ait Türk kuyumculuğunun nadide örnekleridir. Günümüzde özgün örneklerini müzelerimizde gördüğümüz bu eserler, Türk folklöründe aksesuar olarak da yaşamaktadır. Ancak fonksiyonel olarak 16. yüzyılda yerlerini fabrikasyon kütüklüklere ve şerit şarjörlere bırakmışlardır.

Harbiler

Harbiler namluları doldurmak, boşaltmak ve temizlemek için kullanılan metal, ahşap ya da kemik çubuklardır. Tüfek ve tabanca için kullanılanları, silahın kundağı veya dipçiği içine oyulmuş yuvada taşınabildiği gibi, silah mahfazaları içinde de taşınırlardı. Özellikle ağızdan doldurulan silahlarda (fitilli, çakmaklı ve kapsüllü mekanizmalar) harbinin önemi büyüktü. Namlu içine dökülen çıplak barut, harbi ile iyice sıkıştırıldıktan sonra, misket ya da dane denilen kurşun yine harbi ile namlu içine yerleştirilirdi. Bu işlem uygun bir şekilde gerçekleştirilemez ise ateşleme ve atış sağlıklı yapılamazdı. Atış yapıldıktan sonra namlu içi tekrar harbi ile temizlenirdi. Zaman içe-

risinde harbiler de gelişmiş, temizlik ve doldurma işlemi için ayrı ayrı uçlar kullanılmaya başlanmıştır. Fişek ve kuyruktan dolar silahların kullanımı ile birlikte sadece namlu temizlemek için kullanılmaya başlanmışlardı. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise fırça takılan çubuklar şekline dönüşmüşlerdir.

Barut Tazyiki ve Barut Hakkı Ölçme Aleti

Barut tazyiki ölçme aleti barutun kalitesine göre, patlama ile birlikte basınç gücünü ölçmeye yarar. Barut hakkı ölçme aleti tüfek ya da tabancanın bir atımlık barut hakkını ölçmek için kullanılır. Gümüş, bafon veya sarı madenden yapılan bu alet, ucu açık mermi kovanı şeklinde olup, bir tarafında üzeri taksimatlı ayar vidası bulunurdu. Bu eserlerin gümüşten yapılmış örneklerinin üzerleri savat ya da kabartma teknikleri ile süslenmiştir.

Falya Çivisi

Ağızdan doldurulan fitilli ve çakmakla mekanizmalı silahların namlu gerilerinde yer alan falya deliklerini temizlemek ve silahın herhangi bir şekilde düşman eline geçmesi halinde kullanılmasını engellemek maksadıyla kullanılan ince metal çubuklardır. Silahın tekrar kullanımı istenmediği durumlarda bu çubuk falya deliğine çakılır ve Osmanlı askeri arasında bu işleme de *falya çivilemek* denirdi. Falya çivisi tüfek ve tabanca gibi silahlarda kabza üzerine aplike olarak çakılmış madeni yuvalar ya da silah mahfazaları içinde saklanırdı.

Kapsül Kapları

18. yüzyıl sonlarından itibaren görülmeye başlayan ve kapsül vasıtası ile ateş alan mekanizmaların ortaya çıkması ile birlikte kapsül taşımak için kullanılmaya başlanmış kaplardır. Kemik veya metalden yapılmış vidalı kapaklı olan bu kaplar techizat çantasında veya tabanca mahfazaları içinde taşınırdı.

Kurşun Kepçeleri

Erimiş kurşunu kalıplara dökmek için kullanılan kepçelerin gövde kısmı genellikle gaga ağızlı ve yarım daire şeklinde bir çanaktır. Sapları kemik ya da ahşap olup, sapların metal kısımlarında kazıma ve kabartma tekniğinde Osmanlı metal süslemeciliğinin izleri görülür.

Kurşun Kalıbı

Üzerinde çeşitli boylarda kurşun yuvaları bulunan madeni kalıplardır. Bir çift sıkıştırma kulpları ve üzerlerinde kurşunun akıtılacağı delikler vardır. Sıkıştırma kollarının bazı örneklerde ahşap veya kemik kaplamadır. Kepçelerle kalıbın üzerinde bulunan deliklerden akıtılan eritilmiş kurşun, soğuduktan sonra sıkıştırma kolları açılarak çıkartılır. Döküm tekniği ile yapılmış olan kalıpların üzerleri çoğu zaman bitkisel ve geometrik motifler kullanılarak, kazıma ve tel kakma tekniklerinde dekorlanmıştır.

Yağdanlıklar

Silahın temizliği ve yağlanması için gerekli yağı içinde bulunduran kaplardır. Çeşitli maden ve kemikten yapılmış olanları vardır. Bir kemer ya da kordonla bele asılı olarak taşınan yağdanlıklar, silah mahfazaları içinde de saklanabilir.

Kuburluklar

Bel kemerine veya binek hayvanlarının sırtına vurulan eğerin iki yanına asılan ve *kubur* da denilen tabancaları taşımaya mahsus kılıflardır. Genellikle kalın kumaş veya deriden yapılırlar. Bazen ön yüzlerine kaplanan gümüş plakaların üzerleri kabartma tekniğinde çeşitli motiflerle süslenmiş, bazen de deri üzerine aplike olarak işlenmiş olarak karşımıza çıkarlar. Ağızdan dolan silahlar için kullanılan kuburluklar, iğneli mekanizmalı küçük silahların gelişmesi ile birlikte küçük tabanca kılıfları şekline dönüşmüşlerdir.

1 İ. Hakı Uzunçarşılı, *Topçu Ocağı'nın Kuruluşu,* Ankara 1943, s.34.
2 M. Kütükoğlu, "Tophane-i Amire". *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1994, s.620.
3 A. Y. Yakubovsky, *Altın Ordu ve İntihatı,* Çev.: Hasan Eren, İstanbul 1955, s.241.
4 T. Çoruhlu, *Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları,* Ankara 1993, s.4-6; Mehmed Neşri, *Kitab-ı Cihannüma* (Çev.: M. Altay Köymen), Ankara 1957, C. II, s.125.
5 T. Çoruhlu, "Tophane", *İlgi,* S. 86, İstanbul 1996, s. 29-35; *Askeri Müze Koleksiyonları,* İstanbul 1995, s. 131-166.
6 M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul 1993, c. III, s. 512.
7 D. Petroviç, 'Fire Arms in the Balkans on the even of and after the Ottomans Conquest of the fourteeth and fifteenth Centries', *War Technology and Society in the Middle east,* London 1975, s. 174.
8 Fahri Çeliker, "İran Hükümdarı Türkmen Afşarlı Nadir Şah'ın 1744 Kars muhasarası ve bunu anlatan Kars kadısı Osman Saf'ın Risalesi", *Bildiriler II,* Ankara 1983, s. 170.
9 Mustafa Cezar, *Osmanlı Tarihinde Leventler,* İstanbul 1965, s.156.
10 Mücteba İlgürel, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Ateşli Silahların Yayılışı", *Tarih Dergisi,* S. 32, İstanbul 1979, s. 301.
11 Halil İnalcık, "Osmanlılarda Ateşli Silahlar", *Belleten*, c. XXI, S. 83, Ankara 1957, s. 511.
12 Petroviç, s.192.
13 Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi,* Çev.: B. Sıtkı Baykal, Ankara 1981, s. 61, 66, 67, 68, 69, 111, 121.
14 İlgürel, s. 304.
15 Topkapı Sarayı Arşivi, D. 10581, 10582, 10583, E1026 numaralı evrak ve defterler; Başbakanlık Arşivi Cevdet-i Askeri Tasnifi, No: 2579, 48443 numaralı belgeler, 1789 *Osmanlı İmparatorluğu Yeni Nizamlar Defteri.*
16 A. Seermet Muhtar, *Müze-i Askeri Osmanı Rehberi,* İstanbul 1922, s. 106.
17 Zillioğlu Mehmet Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* s. 422.
18 Jelena Gomulin, *Staro Balkanska Oruzje,* Split 1980; Burbica Petroviç, *Katalog Oruzje,* Belgrad 1974; Nikole Kosanoviç, 'Staro Vatrena Oruzjev Muzeju Slovenije', *Osyecki Zıbornik,* XI, Osiyek 1967, s. 133-167.
19 Zillioğlu Mehmet Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi,* Üçdal Yay., c. 3. s. 942, 866, 877, 878, 827, 888, 833, 844, 862, c. 4, s. 1141, 1144, 1197, 1201, 1205, c. 5, s. 1482.
20 Tülin Çoruhlu, 'Osmanlı Tüfekleri Üzerinde Görülen Kontrol Damgaları', *Türk Dünyası Tarih Dergisi,* sayı 18, İstanbul 1988, s. 9-14.

OSMANLI KORUYUCU SİLAHLARI

YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Osmanlı İmparatorluğu döneminde koruyucu silahlar özellikle üst rütbeli kişiler, önemli görevlerdeki askerler ve muhafızlar tarafından yaygın olarak kullanılmaktaydı. Askerin kullandığı her türlü silah Cebeci Ocağı tarafından imal edilir, deftere kayıt ile askere dağıtılır, kullanımı bittikten sonra aynı şekilde geri toplanırdı. Aynı durum İstanbul dışındaki kalelerde görev yapan Cebeciler için de geçerli idi ve diğer kalelerin silahları da İstanbul'dan veya Cebecibaşının kontrolünde olmak kaydıyla başka bir yerden nakledilirdi.[1]

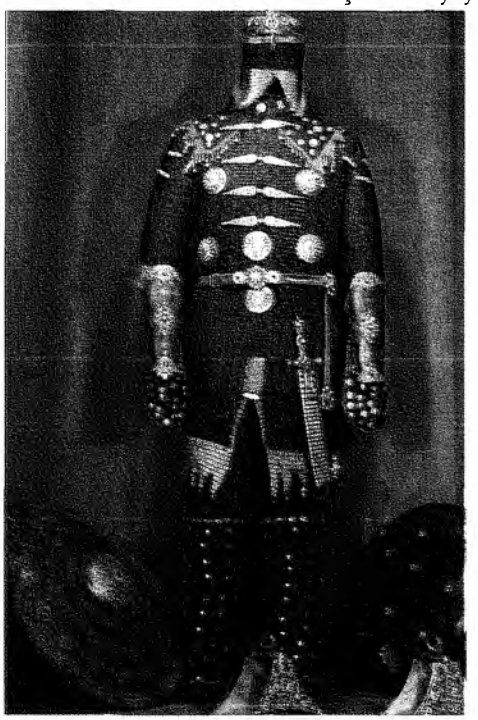
Bundan başka çeşitli üst düzey komutanların ve paşaların da kendilerine mahsus Cebehaneleri vardır. Bu kişiler görevlerinden azledildiğinde Cebehaneleri de Devlet Cebehanesine intikal ederdi.

Osmanlılarda koruyucu silahların kullanımı ile ilgili en önemli delilleri, halen müzelerimizde bulunan mevcut eserler oluşturmakla birlikte, arşiv belgeleri, tasvirler ve tarih kaynakları da bu konuda açıklayıcı ipuçları vermektedirler.

Peçevi İbrahim Efendi, Rüstem Paşa'nın ölümünden sonra Cebehaneye bıraktığı silahlar arasında 2000 adet Cebe ve Zırh, 1500 adet altın kakmalı tolga olduğunu bildirmektedir.[2]

Evliya Çelebi de, doğum sırasında ölen IV. Murad'ın kızı ve Melek Ahmet Paşa'nın zevcesi olan Esmihan Sultan'ın hazinesine el koyulduğunu ve bu hazinede 800 zırh, külah, başlık, kolçak ve 800 adet at takımı bulunduğunu bildirmektedir.[3]

Miğfer ve kalkan hariç bir zırh takım (gömlek, göğüslük, kolçak ve dizçek) takriben 40 ile 45 kg. ağırlığındadır. Bu nedenle yaya askerin zırh giymesi ağır bir yük teşkil etmektedir. Zırhlar daha çok muhafız konumundaki süvari birlikleri tarafından muharebe esnasında giyilmekteydi. Ayrıca kale muhafızları ve törenler esnasında padişahın ya da tören komutanının maiyyeti tarafından da giyilmekteydi. Genellikle zırhlı şahısların atlarına da zırh giydirilirdi. Peçevi, Bağdat seferinin hazırlıklarını anlatırken "Sultan Murad Han'ın otağının sağ yanında gözüpek ve dövüşken, gümüş bedenli, tepeden tırnağa kadar demir zırhlar içinde ve yayları ellerinde birkaç yüz okçu delikanlı, sol yanında yine aynı durumda tüfenkendazlar duruyorlardı." diye nakletmektedir. Aynı tarihçi bu sefer padişahın Diyarbakır'dan Erzurum'a gidişini anlatırken, vezirlerin Suşehri'nde düzenlediği alay töreninde Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın "tekne kalkanlı ve gök demire gömülü, ak ve kızıl bayraklarla donatılmış alayı"ndan söz etmektedir.[4] Gök Demire gömülü tabiri çelik zırhlar için kullanılmış olmalıdır. Bu tabir aynı zamanda İslâmiyetten evvelki mitolojik ve sembolik tasavvurlarla ilgili olmalıdır.



Sultan II. Mustafa'ya ait, kıymetli metal ve taşlarla süslenmiş tören zırhı.

Evliya Çelebi Melek Ahmet Paşa'nın Van Kalesi'nden ayrılışında düzenlenen alayı

şöyle nakleder: "Sadece gözleri görünen heybetli adamlar, bazıları gök rengi demire bürünmüş olup, potluklu, derbendi toğulkalı, zırh külahlı, serpenahlı ve kaz göğüslü demir giymişlerdi. Yancıklı, deniz hotaslı, siğneleri demir kalkanlı, alınları demir harbeli, sağrıları kaplan ve pars postu küheylan atlar üzerinde usulce geçtiler. Bunların aralarında elli adet alay çavuşları sırmalı zırha bürünmüş olup bellerinde üçer hokka gümüş kemerler üzerinde kakmalı hançerler, başlarında sazvari teller, bazılarının başında anka-i cüfeler... düzülüp törenle geçtiler.".[5]

1505 Tarihli bir Hazine Defteri'de, diğer birçok malzemenin yanında bazı koruyucu silahların da adı geçmektedir. Bu defterde zırhlar derbendi ya da frenki olmak üzere isimlendirilmiştir. Aynı şekilde miğferler de şehri tulga, zernişani şehri tulga ve derbendi tulga olarak gruplandırılmıştır.[6] Derbendi olarak adlandırılan zırhlar veya miğferler muhtemelen taşra kalelerinde ve karakol muhafızları tarafından kullanılan daha kapalı tipte fonksiyonel koruyucu silahlar olmalıdır. Şehri ya da zernişani şehri olanlar ise daha kaliteli işçilikte olup şehir / saray muhafızları tarafından ve alay törenlerinde kullanılan silahlar olmalıdır.

II. Mehmet'in Belgrad kuşatması.

Daha geç tarihli olan bir başka arşiv vesikasında Anadolu Valisi olan Vezir İsmail Paşa'nın Sofya Kalesi'nin muhafızları için Dersaadet'den, Cebehaneyi Amire'den deftere kaydedilmek suretiyle 30 adet zırh gömlek, 30 adet serpenah, 30 adet de kolçak taleb etmektedir.[7]

Evliya Çelebi Narin Kale Hisarı divanhanesinin duvarlarına asılı cebe, cevşen, kallavi tulga, başlık, zırh, zırh külah ve bunun gibi silahları gördüğünü bunların benzerlerini Bağdat Kalesi'nde de görmüş olduğunu bildirmektedir.[8] Bu silahlar da adı geçen kalelerin muhafızları tarafından kullanılan silahlardır.

Aynı seyyah Kafkasya'yı gezerken Çerkez askerlerinin her birinin mutlaka bir zırhı olduğunu ve bölge insanının ana mallarının at, koyun, esir, zırh ve külah olduğunu bildirmektedir.[9]

Koruyucu silahlar hediye olarak verilen eşyalar arasında da önemli bir yer tutmakta idi. Evliya Çelebinin belirttiğine göre Abdal Han, Melek Ahmed Paşa'ya hazinesinde 2000 adet Halep, Ayıntab, Mısır, Dağıstan ve Diyarbakır Çeliğinden yapılmış kalkan ile 20 adet zırh takım hediye etmiş, Melek Ahmed Paşa'da buna karşılık kendisine hilat giydirmiştir.[10]

Osmanlılarda koruyucu silahların kullanımını ve yoğunluğunu, Osmanlı minyatürlerinden takip etmek de mümkündür. Ancak minyatürlerde daha çok kalkan, miğfer ve kolçaklar ile at alın zırhları yaygın olarak tasvir edilmiştir. Zırh gömlekler ve zırh göğüslükler fazla farkedilmemektedir. Genellikle savaş konulu tasvirlerde figürlerin üzerinde koruyucu silahlar görülmektedir. Ayrıca, törenlerle ilgili tasvirlerde de zırhlı figürlere rastlanır. Minyatürlerde zırhların az görülmesinin birkaç nedeni olabilir. Birincisi zaten zincirlerle örülmüş olan zırhların minyatür üslubunda resmedilirken adeta dokuma kumaş gibi tasvir edilmesi, ikincisi, zırh gömleklerin üzerlerinin ince kumaşla kaplanması, teşhisi güçleştirdiğinden minyatürlerde bunların tasvir edilip edilmediği anlaşılamamaktadır. Ayrıca ağırlığı ve hareket kabiliyetini engellemesi nedeniyle demir zırhların çok yaygın bir kullanıma sahip olduğu sanılmamaktadır.

Ali Şir Nevai'nin 1530 tarihli Hamse'sinin 145b sahifesindeki Leyla ile Mecnun'un kabilelerinin savaşını anlatan bir minyatürde, kalabalık bir grup içinde üç figürün zırh giydiği görülmektedir. Her üç figürün de miğferlerindeki sorguçlar bu kişilerin mevki sahibi ya da kabilelerin reisleri olduklarını göster-

mektedir. Atlardan ise sadece bu üç figürden birinin atı zırh giymektedir. Ancak yaklaşık bütün atların başlarında at alın zırhları vardır. Ayrıca bütün figürlerin başlarında yivli gövdeli sivri külah şeklinde miğferleri, miğferlerden omuzlara sarkan ve boyun kısımlarını saran zincir örme peçelikleri ile kılıçla dövüşen figürlerin elinde yuvarlak formlu göbekli kalkanlar görülür[11] (Resim. 145).

1545 Yılında Osmanlıcaya çevrilen Firdevsi'nin Şehnamesinde Zal ve Hazarvan'ın mücadelesini tasvir eden 875b sayfasındaki minyatürde de at üzerinde dövüşen figürlerin başında oldukça sivri tepelikli, peçelikli ve sorguçlu miğfer, ellerinde daire formlu ve göbek kısmı metal diğer kısımları muhtemelen dal üzerine ibrişim sarma kalkanlar ile kollarında kolçaklar görülmektedir.[12]

Miğfer, 16 yy. ikinci yarısı.

Şükrü Bitlisi'nin 1525 tarihli Selimname'sinde 113a sahifesinde yer alan minyatürde " Osmanlı ordusunun Safevilerle yapılacak olan muharebeye hazırlanmaları" tasvir edilmiştir. Bu tasvirde süvarilerin başlarında yivli gövdeli, sivri tepelikli, peçelikli ve sorguçlu miğferler vardır. Figürlerden birinin elinde yine yuvarlak göbekli kalkan, atların başlarında ise at alın zırhları görülür.[13]

Arifi'nin 1557 Tarihli Fütühat-ı Camile adlı eserinin 18b sahifesindeki minyatürde Temeşvar Seferi sırasında Osmanlı ordusu komutanı Kara Ahmet Paşa'nın çadırı ve etrafında muhafızları tasvir edilmiştir. Çadırın önünde üzerinde binicisi olmayan zırhlı bir at görülmektedir. Bu at muhtemelen Ahmet Paşa'ya aittir. Çadırın önünde bu attan başka rütbeli şahıslar da vardır. Figürler sorguçlu ve peçelikli miğferler ve kolçak giymektedirler. Kompozisyonun gerisinde ve tepelerin arkasından çıkan karşılıklı iki figür grubunda da zırhlı olanlar vardır. Bu grupta da sadece bir figürün atı zırhlı ve alınlıklıdır. Kolçaklar takmış olan bu figürlerin miğferleri de sorguçludur.[14]

Gelibolulu Mustafa Ali'nin 1584 tarihli Nusretname adlı eserinin 95b ve 96a sahifelerinde Osmanlı ordusu ile Safavi ordusunun Kars yakınlarında Çıldır ovasında yaptığı savaş anlatılmaktadır. Osmanlı ordusuna Lala Mustafa Paşa, Safavi ordusuna Azerbaycan Beylerbeyi Emir han komuta etmektedir. Minyatürde savaşır durumda çok kalabalık bir figür kompozisyonu olmasına rağmen kalkandan başka koruyucu silah görülmemesi dikkat çekicidir.[15]

Bir başka örnek ise Nakkaş Osman'ın resimlediği 1588 tarihli Hünername'nin 275b sayfasında yer alan ve Viyana önlerinde Osmanlı ordusunu tasvir eden minyatürdür. Kompozisyonun ön kısmında Osmanlı ordusunun otağı kurulmuş, toplar Viyana şehrini hedef alarak dizilmiş, karşı tarafta kale burçlarından bakan ve yaklaşık tamamı tepeden tırnağa zırhlara bürünmüş düşman askerleri, buna mukabil kompozisyonun ön kısmında kalabalık bir grup Osmanlı askeri ve komutanları içinde sadece bir adet zırhlı ve bir adet kalkan taşıyan figür görülmektedir. Zırhlı figürün miğferindeki sorguca bakılarak, bu kişinin Osmanlı ordusuna komuta eden şahıs olduğu düşünülmektedir.[16] Benzeri durum 1592 tarihli Şehinşahname'nin 130b, 101b, 102a sahifelerindeki savaş konulu tasvirlerde de geçerlidir. Ancak aynı eserin 33b ve 34a sahifelerinde yer alan Sultan III. Murad'ın Safavi elçisi İbrahim Hanı karşılaması töreninde ise törene katılan muhafızların ve bazı rütbeli şahısların zırhlar giymiş olduğu görülmektedir.[17]

Süleymanname minyatürlerine bakıldığında ise muharebe esnasında zırh giymiş figürlerin daha yoğun olduğu görülmektedir. Kalkanlar yine en çok kullanılan koruyucu silahdır. Miğferler ikinci sırayı alır. Vücut zırhları, at alın zırhları ve at gövde zırhları da sık görülmektedir.[18]

1640 Tarihli narh defterinde her çeşit esnaf sınıfının adı geçerken, koruyucu silahlarla ilgili sadece

Kalkanciyan adı altında kalkan yapan esnafa rastlanmaktadır.

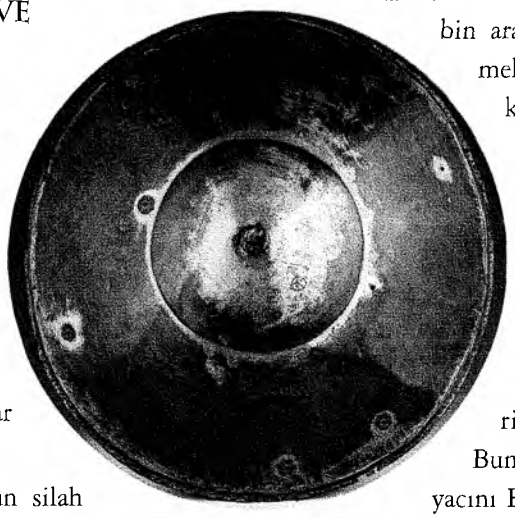
Bundan başka Telciyan ismi altında toplanan esnafın ise kuyumculukta kullanılan teli ürettiği gibi zincir örme zırh yapımında kullanılan teli de üretmiş olabileceği düşünülebilir.[19] Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi koruyucu silahların imali ve hammaddesinin temini Cebeci Ocağı'na aittir fakat ihtiyaç duyulduğunda zaman zaman esnafa sipariş olarak da yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

OSMANLI KORUYUCU SİLAHLARININ YAPIM VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Yapım Malzemesi ve Teknikleri

YAPIM MALZEMESİ

Osmanlı koruyucu silahlarının yapım malzemelerini, demir-çelik, bakır, deri, söğüt dalı, incir kökü, ibrişim, kadife, ipek ve çuha türü kumaşlar teşkil eder.



Tombuk kalkan, Askeri Müze.

Osmanlı imparatorluğunun silah yapımında kullandığı demir madeni Cebehaneye Cebeci başı tarafından mübaya yolu ile alınıyordu.[20] Mübaya ile alınacak olan demir madeni imparatorluk topraklarında bulunan çeşitli demir ocaklarından sağlanmaktaydı. Demir yatakları, daha çok Bosna bölgesinde (Banyaluka, Kamengrad, Foynika, Kreşevo), Vareş cıvarında, Sırbistan'ın Rudnik ve Kopaonik bölgelerinde, Rodop dağları arasında, Bulgaristan'da Somakov'da,[21] Filibe ve Tatar Pazarı'nda[22] bol demir ocakları bulunmaktaydı. Ayrıca Yunanistan'da Kavala yakınlarında Pravişte'de önemli bir demir merkezi idi[23] Bir miktar demir Karadeniz'in kuzeyinden de geliyordu. Anadoluda da Bilecik, Keban, Kiği vb. yerlerde demir ocakları bulunmaktaydı ve bu merkezlerden de İstanbul'a demir gelmekteydi. Bundan başka Lübnan, Musul ve Bağdat cıvarında da demir işleniyordu.[24] Bir Arşiv belgesinde Cebehane, Tophane ve Tersane'de imal olunan Mühimmat-ı Harbiye için İzmir, Mısır, Arabistan ve sair yerlerden demir çıkarılıp, İstanbul'a sevkedilmesi için hüküm vardır.[25] Nahçivan, Kafkasya ve Dağıstan bölgeleri ile Anadolunun doğusunda da bazı demir ocakları vardır. Bütün bu bölgelerdeki demirler, yine devletin kontrolünde ya İstanbul'a ya da diğer üretim merkezlerine gönderiliyordu. Cebhane için silah üretmek üzere alınan demir her zaman İstanbul'a gelmiyor bazen de yakın merkezlerde işleniyordu.

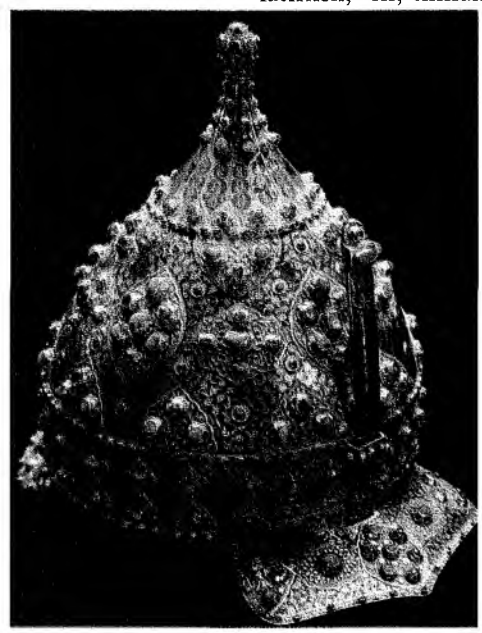
Evliya Çelebi "Somakov'da yüz adet demir işleyen vardır. Buranın kafesli demir fanusları, demirden zırhları, çeşitli demir eşyaları ünlüdür. Her sene buradan Selanik yoluyla Osmanlı ülkesine sekizbin araba demir gider." diye naklettmektedir. Yine Çelebi'ye göre, Kafkasya'da yaşayan Abazalar'ın hepsinin sanat ehli olduğunu ve vücuda uygun zırhlar diken demircilerin bulunduğunu, zırh ve külahların insanların baş malı olduğunu bildirmektedir. Dağıstan ve Çerkezistan bölgesinden Mısır'a zırh gönderildiğini de kaydetmektedir. Bundan başka Mısır'ın kalkan ihtiyacını Halep'den karşılaşıdığını bildirmektedir. Ayrıca Evliya Çelebi eserinde sık sık bahsettiği "Gök demire bürünmüş yiğitler, altı parça Nahçivan Polatlı yancıklı atlar" tabirlerinde Nahçivan'da imal edilmiş çelik zırh giymiş yiğitler ve atlardan söz etmektedir.[26]

Demir, koruyucu silahların her çeşidinde kullanılmıştır. Ancak demirin zırh gömlekler, kolçaklar ve dizçekler, zırh göğüslükler ve at vücut zırhlarında daha yoğun kullanıldığı dikkati çekmektedir. Miğfer, kalkan, zırh göğüslük ve at alın zırhları demirden başka malzemelerden de yapılabilirken, diğerleri sadece demir-çelikten yapılmıştır. Demir bu eserlerde dövülerek şekillendirilmiş ve kesilmiş levhalar ile bu levhaları birbirine bağlayan zincir örgüler biçiminde kullanılmıştır.

Koruyucu silahların yapımında kullanılan ikinci temel malzeme bakırdır. Demirde olduğu gibi bu malzeme de hammadde olarak mübaya yoluyla Cebehaneye alınırdı.[27]

Osmanlı İmparatorluğu bakır yatakları yönünden de zengindi. Bakır kaynakları Balkanlarda Sırbistan'ın Kratova şehrinde, Bosna'da ve Temeşvar'da bulunmaktaydı[28] Evliya Çelebi "Kratova kasabasında bakır madeni bulunduğu için burada çok güzel yaldızlı bakır işlenir, ki bunlar ne Bosna'da ne de Kastamonu'da işlenebilir" demektedir.[29]

Buna rağmen İmparatorluğun bakır ihtiyacının büyük bir kısmı Anadolu'dan sağlanmaktaydı. Küre, Ergani, Keban en çok bakır üretilen ocaklardı.[30] Osmanlı döneminde Anadolu bakır üretiminin çoğu darphanede ve silah yapımında kullanılmaktaydı. Bir kaynak Osmanlı dönemi Anadolu Bakır yataklarını şöyle sıralamaktadır: Çanakkale'nin kuzeydoğusunda, İstanbul-Sarıyer (adını bakır yataklarından almıştır) Orta Karadeniz'de Küre, Kazıklı, Kastamonu, Canik, Fatsa, Kayı Dağı, Emrudeli, Tokat, İpekli, Elmi Dağları, Nühas, Alanyurdu, Zara, Milas ve Pazar Suyu, Doğu Karadeniz'de Trabzon, Erzurum-Murgul arasındaki bölge (Bölgedeki bakır Trabzon limanından İstanbul'a gönderilirdi). Doğu Anadolu'da Kars, Kağızman, Murat Dağı, Borga, Şiro, Tepehan, Gerger, Tevfik Madeni, Dojik Dağı, Çabukçur, ve Ergani, Van Gölü güneyinde Maden Köy, Orta Toroslarda Bozkır, Bereketli, Niğde Güllük Boğazı, Bulgar Dağı, Çamözü, Sis, Kozan Dağı, Yayalalı Dağları, Feke Dağı.[31]


Mücevherli altın miğfer.

Bakır koruyucu silahlarda daha çok miğfer, at alın zırhı, kalkan ve zırh göğüslüklerin yapımında kullanılmıştır. Bu eserlerde bakır bazen tek başına bazen de başka materyal ile birlikte kullanılmıştır.

Koruyucu silah yapımında kullanılan bir diğer malzeme de deridir. Daha çok miğfer, kalkan gibi madeni parçaların içine, madenin insan vücuduna direk temasını engellemek için kaplama olarak kullanılmışlardır. Bundan başka zırh parçalarını vücuda sarmak için kullanılan bağlantı elemanlarında da karşımıza çıkmaktadırlar.

Kalkanlardan başka tamamen deriden yapılmış olup da günümüze kadar gelebilen Osmanlı koruyucu silahı yoktur. Ancak kaynaklar deriden mamul koruyucu silahlar hakkında da bilgi vermektedir.

Evliya Çelebi Melek Ahmed Paşa'nın Van kalesinden ayrılışını anlatırken,"sağrıları kaplan ve pars postlu küheylan atlar", Celali isyanının bastırılmasından sonra Köprülü Mehmed Paşanın asker alayını anlatırken, "fil, timsah, gergedan derisinden tekne kalkanlar", Bitlisi anlatırken de " Bitlis'de işlenen deriler ve sağrılar hiç bir yerde yoktur" diyerek bize deriden yapılmış at sağrı zırhları ve kalkanlar hakkında bilgi nakletmektedir.[32]

Benzer şekilde Peçevi de 1554 yılında padişahın Diyarbakır'dan Erzurum'a gelişini anlatırken "Rumeli Beylerbeyi Mehmed Paşa kaplan postu, kurt başlığı, çekirdek mahmuzlu tekne kalkanlı ve gök demire gömülü..." ibarelerini kullanırken kısmen zırh olarak giyilmiş deri postlardan da bahsetmektedir.[33]

Marsigli ağaçtan yapılmış kalkanların da içlerine ve dışlarına deri kaplandığıdan vurgulamaktadır.[34]

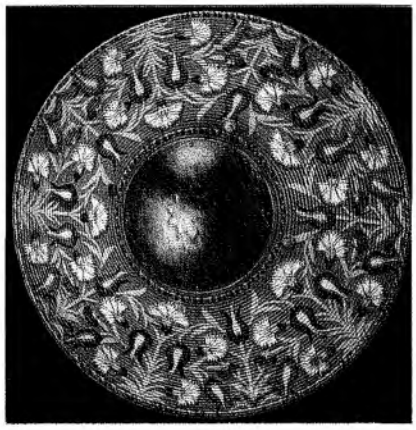
Sadece deriden yapılmış, fil, timsap ve kaplumbağa kabuğundan imal edilmiş kalkanlar halen Askeri Müze'de mevcuttur. Ancak bunların üzerine herhangi bir şey işlenmemiştir. Bu nedenle, kaynağı daha çok Hindistan, Nil, ve Afrika olan bu kalkanlar kataloğa dahil edilmemişlerdir.

Koruyucu silah yapımında kullanılan, ana malzemelerden sonuncusu, ahşap ya da ağaç dalıdır. Evliya Çelebi, seyahatnamesinin bir bölümünde "..bir cirit peykanı ile, dokuz incir kökünden, Arnavut kalkanı bir kere de dikip, iki karış geçirerek, yalman gösterdi." demektedir.[35]

Marsigli'de "kalkanlar ekseriya incir ağacından imal edilmekte idi. Çünkü bu ağaç, hafif olduktan başka, mızrak ve kesici silah darbesini def etmeye yarar, adi ağaçtan imal edilmiş kalkanlar da vardır. Bunlar atların boyunlarına da bağlanır, bunu daha çok tatarlar kullanır" şeklinde bilgi vermektedir.[36]

Günümüze gelmiş ne incir ağacından, ne de başka adi ağaçtan kalkan vardır. Bunun nedeni, malzemenin dayanıksızlığıdır. Üstelik bu tür kalkanlar daha çok talim kalkanı olarak kullanıldığı için, korunmaya değer bulunmamış da olabilir. Bunlara mukabil, günümüze gelebilmiş söğüt dalından yapılmış merasim kalkanları mevcuttur.

Bunlar ince ve kıvrak söğüt dallarının ipek ipler veya ibrişimlerle birleştirilmesi sonucu oluşur. Yuvarlak olan bu kalkanların ortalarına, aynı zamanda perçin vazifesini de gören, metal (demir-bakır) bir göbeklik yerleştirilir. Bu tür malzemeden kalkan yapmak geleneği Hun kurganlarından bu yana[37] devam etmiştir. Aynı teknik ile yapılmış, ancak ağaç dalı yerine bükme ip kullanlmış kalkanlar da vardır. Bu kalkanlar içten ve dıştan deri, keçe ve pamuk gibi malzemelerle takviye edilerek, talim kalkanı olarak kullanılmışlardır.



Tören kalkanı, 16 yüzyılın ikinci yarısı. Topkapı sarayı.

Zırhların yapımında çeşitli kumaş, meşin ve keçeler de yardımcı malzeme olarak kullanılmaktadır. Bunlar zırhların vücuda temasını önlemek ya da bazı zırhlarda olduğu gibi kaplama malzemesi olarak kullanılmışlardı (Resim.33).

Zırhlarda adı geçen malzemelerden başka, rütbe alameti olarak da tüy, sorguç, perçem denilen malzemeler kullanılmaktaydı. Bunlar miğferlerde ya da at alın zırhlarında, tepeliklerdeki deliklere, tüylük yuvalarına sokularak kullanılırdı. Sorguçlar "beyaz turna tüyü, balıkçıl, deve kuşu, kartal, yaban tavuğu, hint kuşu gibi çeşitli kuşların tüylerinden yapılırdı.[38] Sorguçlar padişahın yakın muhafızları olan hassa peykleri ve diğer komutanların muhafızları tarafından da kullanılıyordu.[39] Bunlar özellikle alay törenlerinde rengarenk tüyleri ile törene ayrı bir hava katıyordu.

Evliya Çelebi Erzurum'daki bir töreni anlatırken, "..Paşanın dahi önünde sekiz adet altın taslı, satırları ellerinde, baltaları bellerinde, murassa kemer kuşaklar, tennureli diba ve süslü hilatlı, başlarında cennet tavusları gibi salınarak giderlerdi"[40] diyerek sorguçların törene kattığı rengi anlatmaktadır.

Evliya Çelebi'de sorgucun önemini vurgulayan bir başka bilgi de şöyledir: "Padişahtan emir ile tuğrayı ve serdarlık sorgucunu getiren kapıcı başıya on kese ve on at, bir samur kürk ihsan edip, adet olduğu üzere ağa İstanbul'a Köprülü vezire gönderildi."[41]

Sorguçlar aynı zamanda serdarlık ve yiğitlik sembolü olduğu için, takdir anlamında da hak eden şahıslara sunulurdu. Bu konuda Peçevizade İbrahim Efendi,"Osman Paşa başkente gelerek, Padişahın iltifatına erişti. Padişah 'aferin Osman' diyerek takdir buyurdu ve başındaki değerli sorgucu çıkarıp mübarek eliyle paşanın sarığına soktu (1584)" şeklinde bilgi vermektedir.[42] Aynı şekilde III. Sultan Murad devrinde (1574-1595) sefer dönüşü "...Serdar ve Sadrazam cenapları kat kat hilatlar, sorguç, kakmalı kılıç, kese kese para v.b. armağanlarla Padişahın nimetlerine boğulmuşdu "demektedir.[43]

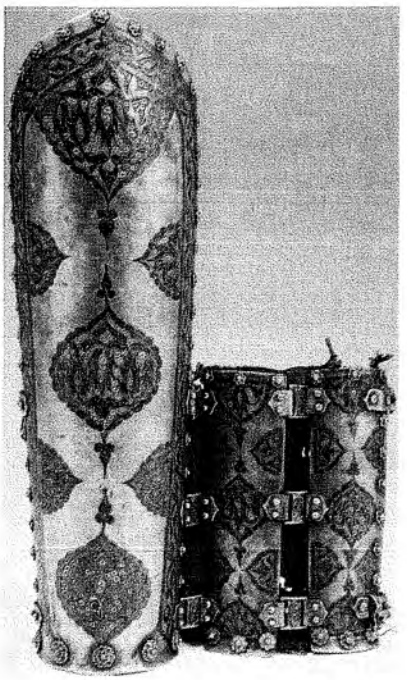
YAPIM TEKNİKLERİ

Osmanlı maden sanatı eserlerinin önemli grubunu teşkil eden Osmanlı koruyucu silahları dövme, zincir örme, kesme, perçin, döküm teknikleri ile imal edilmiştir.

Dövme tekniği ile işlenmiş levhalar içten çekiçlenerek şekillendirilmiştir.[44] Miğferler, at alın zırhları ve kalkanlar geniş ağızlı ve sığ eserler olduğu için çökertme usulü ile çekiçlenmiş ve uygun formlara getirilmiştir. Eserlerin içlerinde çekiç izlerini görmek mümkündür. Plakalardan oluşan zırh parçaları da aynı şekilde çökertme usülü ile işlenmişlerdir. Bu usülün uygulandığı eserlerin içlerinde çekiç izlerini görmek mümkündür. Yivli gövdeli olan eserlerde de yivlerin genişliklerine göre bazen yükseltme ve bazen de çökertme yöntemi uygulanırdı. Örme ve birleştirme

işinde kullanılan zincirler haddeden çekilmiş tellerle yapılırdı. Eserlere şekilleri verildikten sonra kenarları kesilerek düzeltilirdi. Miğferlerin döküm tekniği ile yapılmış olan tepelikleri lehim ile birleştirilirdi. Siperlik ve siperlik köprüleri gövdeye perçinlenirdi. Peçelikli miğferlerde göz oyuklarının üst tarafına peçelik çengeli perçinlenir, ağız çevresinde daha önce kesilerek açılan deliklere, zincir örme peçelik halkaları takılırdı. Bu halkalar metal perçinlerle birleştirilmişti. Ayrıca miğfer sahibinin rütbesine göre ön tarafına bir ya da birkaç sorguç yuvası perçinlenerek meydana getirilirdi. Siperlikli miğferlerde yine dövülerek şekillenmiş siperlik parçaları metal çivilerle gövdeye birleştirilirdi. Ön siperlik perçinle sabitleştirilirken, kulak ve ense siperlikleri her iki parçaya takılan perçin çivilerinin arasına bir halka yerleştirilmek suretiyle hareketli bir şekilde bırakılırdı.

At alın zırhları da atın yüzüne uygun bir maske gibi işlenmiştir. At alın zırhlarında göz oyukları, kulak yuvaları ve burun kanatlarına göre biçimlenme söz konusudur. Bunlara da miğferlerde olduğu gibi sorguç yuvaları ve güneş siperlikleri perçinlenmiştir. Kulak ve ense siperlikleri gövdeye ve siperlik parçalarına daha önce delinerek açılan deliklerden geçirilen, genellikle üçer sıra ve metal perçinli zincir halkaları ile birleştirilmiştir.



Demir ve deri kolçaklar.

Kalkanlar şekillendirildikten sonra kenarları düzeltilmiş ve üzerlerine sayıları sekiz ile on arasında değişen perçin çivileri takılmıştır. Bu çivilere kalkanın iç kısmından taşıma kulpları bağlanmıştır. Ayrıca içleri başka bir malzeme ile kaplanmıştır. Aynı perçinler ve kaplama söğüt dalından yapılmış kalkanlarda da uygulanmıştır. Söğüt kalkanlar adından da anlaşılacağı gibi ince söğüt dallarının daire şeklinde kıvrılarak ve bunların ibrişimlerle bağlanması ile yapılmıştır. Ortalarından (göbek) bakır ya da demirden yuvarlak ve geniş bir levha ile takviye edilmiştir. Sözü edilen bu levha da dövme tekniği ile yapılmıştır.

Zırh gömlekler bazen sadece zincir halkaları ile örülmüştür. Zincir örmelerde her bir halka önünde ve iki yanında bulunan üç halkadan da geçirilmiştir. Dolayısıyle kenar sıralardaki halkalar hariç, bütün halkalar beşli gruplar teşkil etmektedir. Bu teknik bütün zincir örme Osmanlı zırhları için geçerlidir. Zincir halkaları birbiri içinden geçirilerek kıvrıldıktan sonra çok ince metal perçinlerle zımbalanmıştır. Ancak bazı örneklerde muhtemelen örgü sistemini hızlandırmak için yatay olarak bir sıra perçinsiz halka ve bir sıra perçinli halka olmak üzere örgü gerçekleştirilmiştir. Tamamen perçinli halkalardan oluşan örgü birer sıra halinde devam ederken perçinsiz halkaların da kullanılması durumunda örgü aynı anda iki sıra birden üremektedir.

Metal plaka takviyeli zırh gömleklerde ise dövülerek hazırlanmış ve kenarlarına zincir geçirilmek üzere delikler açılmış plakalar, zincir örgü arasına aynı yönde üst üste bindirilerek yerleştirilmiştir. Metal takviyelerinde özellikle eklem yerleri oyuk şeklinde bırakılarak zincir örme ile tamamlanmıştır. Hayati önem taşıyan göğüs ve sırt bölgesi tamamen plakalardan oluşmaktadır. Plakalar Osmanlı zırhlarında aşağıdan yukarıya bindirme yöntemiyle yapılmıştır. Genellikle önden açık olan zırh gömleklerin önlerinde kapatma kancaları ya da tokaları vardır.Bu tokalar da gövdeye perçinlenmiştir.

Kolçaklar ve dizçekler de aynı tekniklerle ve vücudun anatomisine uygun olarak yapılıyorlardı.

Süsleme Teknikleri

KAZIMA

Osmanlı koruyucu silahlarının süslemesinde en yoğun olarak kullanılan teknik kazıma tekniğidir. Sivri ya da küt uçlu kalemlerle çalma, kazıma ve kumlama olarak uygulanmıştır.

Çalma usulünde, dövülerek şekillendirilmiş eser, sert bir destek üzerine koyularak, ucu küt çelik kalemlerle maden üzerine yivler açılarak uygulanır.[45] Kalemlerin uçları 3-4 mm. çapındadır. Kalemlerle hafif bir çekiç ile maden üzerine düz veya kavisli çizilir. Açılan yivlerden çıkan madenler yanlara yığılır. Bu birikintiler, açılan oyuklara maden kakılacak ise, matalin üzerine kapatılarak hafif bir çekiç ile varakların üzerine yedirilir. Aksi takdirde artıklar törpü ile yok edilir.

Kazıma usulünde ise 15 cm. uzunluğunda ucu keskin kalemler kullanılır. Kazınarak açılan yivlerin içindeki maden artıkları kesilerek çıkartılır.

Kumlama usulü genellikle motif içine veya zemine dolgu olarak kullanılır. Bu teknik, yüzeyi ucu küt kalemlerle sık ve noktalar halinde pürüzlendirmektedir. Osmanlı koruyucu silahlarında bu teknik, genellikle motif içine veya yazılı bordürlerde zemine uygulanır. Noktalar motif çevrelerini içten veya dıştan dolanan hatlar şeklindedir. Ancak bazen yatay çizgiler halinde de noktalamalar görülür. Bu teknik daha çok yaldızlama yapılacak eserlerde sıklıkla zeminde, bazen de motif içinde uygulanır. Böylece yaldız pürüzlü zemine kolay nüfuz eder ve yaldızın parlaklığı ve pürüzlü zemin motifi daha iyi vurgular ya da kontras oluşturur.

At alın zırhı.

KABARTMA

Çeşitli kabartma aletleri ve çekiç kullanılarak uygulanan bu teknikte, alçak kabartma yapılmak isteniyorsa dıştan çekiçleme uygulanarak zemin çökertilir. Çekiç darbeleri zemini kabalaştırıp matlaştırdığı için desen ile zemin arasında kontras oluşur. Yüksek kabartma yapılmak isteniyorsa, içten çekiçleme yöntemi uygulanır. Zemine hiç dokunulmadan desenler istenilen yüksekliğe gelinceye kadar çekiçlenir. Osmanlı koruyucu silahlarına daha çok bu usul uygulanarak bol miktarda yivli gövdeler oluşturulmuştur.

KESME/AJUR/DELİK İŞİ

Madeni eserler üzerine kesici ve delici aletler kullanılarak, delikli süslemelerin yapıldığı tekiğe ajur ya da delik işi denir. Bu teknikte eser üzerine çizilen desen kesilip çıkartılır. Bazı örneklerde ise motif bırakılarak zemin kesilip çıkartılır. En dikkati çeken örekleri miğferler ve kalkanlarda görülür. Ancak diğer malzemelerde de az da olsa rastlanır. Bu malzemeler özellikle tören malzemesi olarak kullanıldığı için, arkalarına geçirilen renkli kumaşlar, eserlere ayrı bir renk kazandırmaktadır.

KAKMA

Madeni eserler üzerine açılan yivlere veya çeşitli biçimlerdeki çukurlara, başka cins ve renkte madenler kakılarak elde edilen süsleme tekniğidir.

Kakma malzemesi olarak yivlerin içine tel, daha geniş açılan yuvalara ince varaklardan istenilen şekilde kesilmiş levhalar kakılır. Kakma tekniğinde eserlerin madeni ile kontras olan ve eseri renklendirecek malzeme kullanılmştır.

Tel kakmada kazıma kalemleri ile açılmış yivlerin içine, tavlanmış bakır, prinç, gümüş ve altın tel yerleştirilerek, yivin yan duvarlarında birikmiş metal artıkları telin üzerine kapatılarak hafif bir çekiçle çekiçlenir. Bu usul ile kakılan maten yivin içine gömüldüğü için, kakma eserin yüzeyi ile aynı seviyede olur. Zeminden kabarık olarak uygulanan bir başka tel kakma usulü daha vardır. Ancak bu Osmanlı koruyucu silahlarında uygulanmadığı için burada ele alınmamıştır.

Varak kakma, yönteminin Osmanlı koruyucu silahlarında uygulan şekli şöyledir: Kazıma kalemleri ile motif konturu belirlenir ve içi kumlama ya da tarama usulü ile pürüzlendirilir. Kakılacak olan ince varak halindeki levha, motif konturlarına uygun olarak kesildikten sonra yuvanın içine yerleştirilir. Konturlarda kalan metal artıkları levhanın üzerine kapatılır

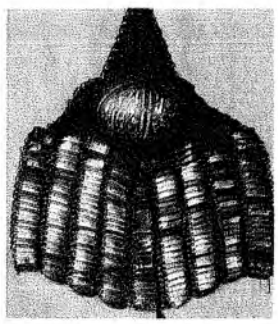
ve levha hafif çekiç darbeleri ile zemine yedirilir. Bu teknikte de eser yüzeyi, kakma malzemesi ile aynı seviyede olur. Bu teknik en çok gümüş kakmalarda uygulamıştır.

SIVAMA YA DA YALDIZ

Toz haline getirilerek eritilmiş altın ya da gümüşü içine, yaldızlanacak eserin daldırılması ya da bu sıvının yaldızlanacak eserin yüzeyine bir fırça ile sürülmesi ile yapılır. Bu teknik aşırı kullamaya ve sürtünmeye karşı hassastır. Bu nedenle, bu tekniğin uygulandığı örnekler aşınmaya maruz kalmış olup, bir çok eserin üzerinde tekniğin sadece kalıntıları bulunabilmiştir.

TOMBAKLAMA

Bakır ve bakır alaşımlarını altın civa amalgamı yardımı ile yaldızlanması işlemine tombaklama, bu yöntem ile altın kaplama yapılmış eserlere ise tombak denmektedir.[46]



Dizçek.

Koçak.

Altın amalgamı ile yaldızlama işleminde, önce tombaklanacak eser yüzeyine altın civa bilesimi sürülür, daha sonra eser ısıtılarak yüzeyineki civanın uçması sağlanır. Bu işlem esnasında altın eser yüzeyine nüfuz eder ve eserin yüzeyi altın kaplamış olur. Bu teknik tören malzemesi olarak yapılmış, bakır at alın zırhları, miğfer, zırh göğüslük ve kalkanlarda kullanılmıştır. Tombaklama eserler üzerine tek başına uygulandığı gibi diğer bazı süsleme teknikleri ile birlikte de uygulanmıştır.

Biçimsel Özellikleri

MİĞFERLER

Osmanlı miğferleri, formları açısından başlıca iki gruba ayrılırlar. Birincisi peçelikli, ikincisi siperlikli miğferler.

Peçelikli miğferler, sivri tepelikli külah şeklindedir. Yalma kısmı birden daralmış, tepeliği ise oldukça uzun tutulmuştur. Tepeliklerinde bulunan prizmatik kürenin ortası, mevki işareti olarak kullanılan ince kumaş veya tüy geçirilmek üzere deliktir. Ancak tepeliği sivri bir çubuk şeklinde olan örnekleri de vardır. Bu miğferlerde gövde hafif şişkincedir ve dikey ya da kıvrılarak uzanan yivlerle dolgulanmıştır. Etek kısmının ön tarafında iki göz oyuğu vardır. Göz oyuklarının arasında aşağı-yukarı hareketli bir burun siperliği bulunur. Bu miğferlerin etek çevresine genellikle ince metal bir zıh geçirilmiştir. Etek çevresine bağlanan zincir örme peçelik, yüz açıkta kalacak şekilde tüm boyun çevresini omuzlara kadar örtmektedir.

Siperlikli miğferler de tepelikler daha basık, gövdeler daha koniktir. Tepelikleri beyzi küre ya da bir başlık şeklindedir. Etek çevresi düzdür. Önlerinde diğerlerinde olduğu gibi tepeliği yürek şeklinde burun siperliği vardır. Bunların burun siperliği dışında dört adet daha siperliği mevcuttur. Siperlikler yerlerine göre; ön, ense ve kulak siperlikleri olmak üzere isim alırlar. Konturları dilimli formda kesilmiş birer levhadan oluşan bu siperliklerden öndeki sabit perçinli, diğerleri yarı hareketli olarak gövdeye birleştirilmiştir. Bu miğferlerin diğer miğferlerden bir diğer farkı ise gövdeye perçinlenen huni biçimindeki sorguç yuvalarıdır. Bazı örneklerde birden fazla sorguç yuvası da görülür. Bu miğferlerde gövdeler, bazen yivli bazen düz yüzeylidir.

Bu iki ana grup dışında zırh külah denilen başlıklarla, saray muhafızları tarafından ya da tarikat törenlerinde kullanılan başlık tipleri de vardır. Zırh külahlar Askeri müze'de örneği olmadığı için, diğerleri ise koruyucu silah hüviyetinde olmadıkları için kataloğa dahil edilmemişlerdir.

ZIRH GÖMLEKLER

Bunlar vücuda uygun olarak örülmüş, önden tam ya da göğüse kadar açık, sivri yakalı, yarım kollu ve arkadan yırtmaçlıdır. Az da olsa uzun kollu veya kolsuz olan örnekleri de vardır. Bazı örnekleri sadece zincir örme olarak yapılırken, bazılarının da göğüs ve sırt kısmına metal plakalar takviye edilmiştir. Takviye plakaları aşağıdan yukarıya doğru birbiri üzerine bin-

dirme olarak sıralanmıştır. Plakalar genellikle önde dört, arkada yedi sıra olarak görülür. Önden açık olanların zincir örmeye ve plakalara perçinlenmiş bağlantı tokaları vardır.

ZIRH GÖĞÜSLÜKLER

Göğüs kısmına omuzlardan ve yanlardan bağlanan bu zırh parçası; ortada kalkan formunda fakat daha küçük çapta asıl göğüs plakası, üst tarafta yaklaşık dikdörtgen formlu ancak yaka kısmı oyuk bir parça, iki yanlarında dikey yerleştirilmiş dikdörtgen parçalar ve aralarında köşeleri tamamlayıcı üçgen ve dörtgen parçalardan oluşur. Bütün levhalar birbirlerine ve ortadaki ana plakaya zincir örmelerle bağlanmıştır. Orta plaka kalkanlarda olduğu gibi iki kademelidir.

KOLÇAKLAR

Zırh takımın tamamlayıcı parçalarından biri olan kolçaklar, adından da anlaşıldığı gibi kolu dirsekten itibaren el üzerine kadar örten parçalardır. Biri asıl gövde, ikisi yan kanatlar olmak üzere toplam üç parçadan oluşurlar. Ana gövde iç bükeyliği ve boğumları ile kol anatomisine uygun olarak şekillenmiştir. Yan kanatlardan dıştaki dirsekten bileğe, içteki dirsek boğumu bitiminden bileğe kadar uzanır. Yan kanatlar ana gövdeye üçer sıra zincir halkası ile bağlanmıştır. Bazılarında ana gövdenin el üzerine gelen kısmı, zincir örgü ile uzatılarak, eldiven gibi eli sarmaktadır. Ana gövde zaman zaman çeşitli şekillerde yivlendirilmiş, bazen de düz bırakılmıştır.

DİZÇEKLER

Zırh takımın son parçası olan dizçekler, dizi saran yekpare diz tası ve baldırı saran, aşağıdan yukarıya doğru bindirilmiş, yedi ile dokuz sıra arasında değişen plakalardan oluşur. Plaka sıraları, genellikle üçer sıra zincir halkası ile birleştirilmiştir. Zincir örgü tasın iki yanını dikdörtgene tamamlayacak şekilde, alt kısmı ise tepesi aşağıya bakan üçgen şeklinde uzanır. Baldır kısmının iki yanına ve üst kısmına perçinlenen bağlantı tokaları ile dizçek vücuda ve bacağa bağlanır.

KALKANLAR

Osmanlı kalkanları daire formlu ve göbeklidirler. Göbek kademeli bir şekilde etekden yüksektir. İç kısımlarında kolun yaslandığı yastık ve taşıma kayışları vardır. Bunlar, eserin ön yüzünden de izlenen ve sayıları 8 ile 12 arasında değişen perçin çivilerine bağlıdır. Bazı örneklerde etek kısmı iki kademelidir. Genellikle yüzeyleri düz olmasına karşılık bazı örneklerde etek kısmı yivlidir. Yivler dikey olarak gövdeye ulaşır. Ancak özellikle söğüt olanlarda, yapım tekniğine bağlı olarak dallar göbeğe paralel helezonik olarak kıvrılırlar.

AT ALIN ZIRHLARI

Atın alın kısmını örten ana gövde ve ona bağlı iki yanak siperliği, bir ense siperliği olmak üzere toplam dört parçadan oluşurlar. At başının anatomik özelliklerine uygun olarak şekillendirilmişlerdir. Bazılarının alın kısmının ortasında dilimli formda kesilmiş güneş siperliği ve sorguç yuvaları vardır. Siperlikler zincir halkaları ile ana gövdeye birleştirilmiştir. At alın zırhları siperliklere perçinlenmiş bağlantı tokaları ile hayvanın başına bağlanmaktadır.

AT VÜCUT ZIRHLARI

Boyun, sağrı (2. yan, 1. ön, 1. kuskun -geri-) zırhları olmak üzere toplam altı parçadan oluşurlar. At vücut zırhları metal, dikdörtgen plakaların zincir örgülerle birleştirilmesi sonucu oluşurlar. Plakalar diğer zırh parçalarında olduğu gibi üst üste bindirilmiş olarak sıralanırlar. Plaka sıraları arasında, atlamalı ya da belli aralıklarla yerleştirilmiş diğerlerinden daha büyük kare plakalar da vardır. Boyun zırhlarında ise plakalar paralel kenar dörtgen şeklindedir. Boyun zırhı tam dikdörtgen değil verev olduğu için plakalarda ona uygun kesilmiştir.

---

1 Topkapı Sarayı Arşivi Nr. D-10581, D-10582, D-2147, D-2729, E-7176, 8400, 8399, 8401 ve Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi Askeri, Nr. 40295 (Takrir), 48443 (Hüküm) gibi belgeler bu konuda bilgi vermektedir.

2 Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi,* (Haz. Bekir Sıtkı Baykal), C. I, Ankara 1982, s. 18.

3 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi,* (Sad. T. Temelkuran-N. Aktaş-M. Çevik), C. 5, İstanbul 1982, s. 1610.

4 Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.,* C. II, s. 219, 419.

5 Evliya Çelebi, *a.g.e..* C. 4, s. 1210.

6 Topkapı Sarayı Arşivi, Enderun Hazine Defteri, D- 10026.

7 Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi, Askeri : 47749, H.1198 tarihli hüküm.

8 Evliya Çelebi, *a.g.e.*. C. 5, s. 1687.
9 Evliya Çelebi, *a.g.e.*. C. 7, s. 459.
10 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, C. 4, s. 1281, 1289- 1290.
11 J. M. Rogers- F. Çağman-Z. Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London 1986, f. 135.
12 M. Rogers-F. Çağman-Z. Tanındı. *a.g.e.*. f. 141.
13 M. Roger-F. Çağman-Z. Tanındı, *a.g.e.*. f. 150
14 M. Rogers-F. Çağman-Z. Tanındı, *a.g.e.*, f. 151.
15 M. Rogers-F. Çağman-Z. Tanındı, *a.g.e.*, f. 159.
16 M. Rogers-F. Çağman-Z. Tanındı, *a.g.e.*, f. 160.
17 M. Rogers-F. Çağman- Z. Tanındı, *a.g.e.*, f. 161-163.
18 Esin Atıl, *Süleymanname*, New York 1986, s. 133, 134, 165, 173, 205, 211, 227 deki resimler.
19 Mübahat Kütükoğlu, *1640 Tarihli Narh Defteri*, İstanbul 1983, s. 202, 217.
20 Başbakanlık Arşivi Cevdet Tasnifi, Askeri 25267 (Arz), 28617 (hüküm).
21 V. J. Pary, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kullanılan Harp Malzemesinin Kaynakları*, (Çev. Salih Özbaran), *Tarih Enstitüsü Dergisi*. s. 3, Ankara 1973, s. 40.
22 Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi, Askeri, Nu. 28617, 25927 ; E. Çelebi, *a.g.e.*, C. 6, s. 1923; V.J.Pary, *a.g.m.*. s. 40.
23 Başbakanlık Arşivi Cevdet Tasnifi, Askeri : nu. 25267 ; V. J. Pary, *a.g.m.*, s. 41.
24 V. J. Pary, *a.g.m.*, s. 41; Evliya Çelebi, *a.g.e.*, C. 4, 1347.
25 Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi, Askeri 18463
26 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, C. 6, s. 1923, C. 7, s. 475, C. 10, s. 471, C. 4, s. 1210, C. 5, 1619
27 Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi, Askeri 2579.
28 V. J. Pary, *a.g.m.*, s. 41.
29 E.Çelebi, *a.g.e.*. C. 5, s. 1822 ; Çelebi'nin verdiği bu bilgi Kastamonu'nun da çok önemli bir bakır merkezi olduğunu, ayrıca burada belirtilen yaldızlı bakırın (her üç merkezde de) muhtemelen tombak olabileceğini düşünüyoruz.
30 V. J. Pary, *a.g.m.*, s. 41.
31 Oktay Belli- I. Gündağ Kayaoğlu, *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatı'nın Gelişimi*. İstanbul 1993, s. 47-57.
32 E.Çelebi *a.g.e.*. C. 4, s. 1164, 1210; C. 5, s. 1619.
33 Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, C. 1., s. 219
34 Marsigli, *Osmanlı İmparatorluğunun Zuhur ve Terakkisinden İnhitatat-İ zamanına kadar* (Çev.Kaymakam Nazmi), Ankara 1935, s. 159
35 E.Çelebi, *a.g.e.*. C. 1, s. 173
36 Marsigli, *a.g.e.*, s. 159
37 W.Eberhard, *Çin'in şimal Komşumları-Bir kaynak* kıtabı- (Çev.Niğmet Uluruğ) Ankara 1942, s. 68
38 M. Kütükoğlu, *a.g.e.*. s. 223.
39 Başbakanlık Arşivi, Cevdet tasnifi, Askeri, 3072
40 E. Çelebi, *a.g.e.*, C. 1-2, s. 497
41 E. Çelebi, *a.g.e.*, C. 5, s. 1493
42 Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*. C. II, s. 84.
43 Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, C. I, s. 122
44 Yapım teknikleri için ayrıca bakınız Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1978 s. 18-31
45 Maden süsleme teknikleri ile ilgili bakınız. Ü.Erginsoy, *a.ge.*, s. 32-47.
46 Tombaklama tekniği ile ilgili bakınız. İ.Gündağ Kayaoğlu, *Tombak*. 1992 İstanbul: Garo Kürkman, *Tombak nasıl yapılır, Antika Kültür*, s. 1, İstanbul 1993, s. 6;10

OSMANLI KAPI HALKALARI VE KAPI TOKMAKLARI

DOÇ. DR. HALİT ÇAL
GAZİ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Kapı tokmakları ve halkaları, sanat tarihimiz hakkında kapsamlı bir araştırma yapılmayan eser türlerinden birisidir. Son on yıldır belirli bir merkezdeki örnekleri tanıtan yayınların sayısında bir artış görülmektedir. Fakat bunları Türkiye genelinde değerlendiren bir çalışma henüz yapılmamıştır.

Burada, 1982 yılından beri kapı tokmakları hakkında, büyük ölçüde evler üzerinde yapabildiğimiz araştırmanın, bir genel değerlendirmesi yapılacaktır. Ancak bu özette de Türkiye'deki bütün kapı tokmakları çeşitlerini belirleyebildiğimizi söyleyemeyiz. Bu, oldukça kapsamlı bir araştırmayı gerektirmektedir. Türkiye'nin bütün merkezlerini inceleme fırsatını henüz bulamadık. Fakat araştırdığımız yerler, Doğu Anadolu ve Trakya dışındaki bölgelerde nispeten dengeli bir dağılım göstermektedir. Bu yüzden aşağıda yapacağımız gruplamanın, kapı tokmaklarının Türkiye genelindeki durumunu büyük ölçüde doğru yansıtacağını ifade edebiliriz.

Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda yoğunlaşan Batı etkilerine bağlı olarak kapı tokmaklarında da Avrupa'dan kapı tokmakları ithal edilmiştir. Burada olabildiği kadar bu tiplere yer verilmemeye çalışılmıştır. Ancak el biçimli olanlar gibi Osmanlı toplumunca çok sevilen, yeniden üretilip üzerine de "ya fettah" yazılarak bir tür Türkleştirilen tipler çalışmaya katılmıştır. Bazı tiplerin Avrupa'dan ithal mi yoksa, o moda ile Osmanlı topraklarında üretilen örnekler mi olduğunu doğru belirlemek de çok kolay değildir. Bu yüzden bazı eksiklikler olabilecektir.

Burada Osmanlı terimi, Türkiye'deki daha önceki Türk kültürlerini de kapsamaktadır. Kapı tokmaklarının genellikle üzerinde tarih yoktur. Fakat örnekler incelendiğinde mevcut örneklerin bir kısmının üslup olarak Selçuklu ve Beylikler dönemlerini devam ettirdiği açıkça görülmektedir.

I- İŞLEVİ

Kapı tokmakları, bugünkü karşılığı ile kapı zili ve kapı kollarının yerlerine kullanılmışlardır. Ana işlevleri, kapıya vurulmak yoluyla haber vermek ve çekerek kapıyı kapatmaktır. Kapı halkaları ise yalnızca kapıyı çekip kapatmaya yarar. Bu anlamda tokmaklar, halkaların daha gelişmiş bir şeklidir. Bu işlev farklılığından dolayı halka ile tokmak aynı kapıda yer alabilmektedir. Zamanla kapı halkalarının alt kısımlarının kapıya bakan yüzünde bir çıkıntı yapılarak, halkalar kapı tokmağı yerine de kullanılmışlardır. Bu yüzden bazı durumlarda örneğin tokmak mı, halka mı olduğuna karar vermek zor olabilmektedir.

İşlevi ile bağlantılı olarak Türkiye'de kapı halkalarına, kapı çekeceği, kapı şakşağı[1], kapı tokmaklarına ise tak tak adı verilmiştir.[2]

II- KAPI HALKALARINI VE KAPI TOKMAKLARINI OLUŞTURAN ELEMANLAR

Bir kapı tokmağı dört ana parçadan meydana gelmektedir:

Gövde: Kapı tokmağının ana elemanıdır. Çok çeşitli biçimlerde yapılmışlardır.

Üst Parça: Kapı çivisi de denilebilir. Geleneksel Türk kapı tokmaklarında, dövme demirden yapılır. Maşa biçimlidir. Gövdenin üst ucundaki delikten kapı çivisinin bir kolu geçirildikten sonra kapıya çakılır. Kapının

dışında kalan başı, bir halka şeklindedir. Avrupa'dan gelen tokmaklarda bu eleman dökümle yapılmıştır. Kapı delinerek vidalı kısmı kapının arkasından somunla sıkıştırılmıştır.

Ayna (Göbek): Türk kapı tokmaklarında sadece süsleme için kullanılmıştır. Çok çeşitli biçimleri vardır. Kapı çivisi ortasındaki delikten geçirilerek kapıya çakılır. Avrupa kökenli tokmaklarda kapı çivisi ve ayna tek eleman haline dönüşmüştür. Bu yüzden, başlangıçta önemli bir işlevi olmamasına karşılık ana eleman olarak düşünülmüştür.

Alt Parça-Kabara: Tokmak vurulduğunda ses çıkarması için, tokmağın alt ucu hizasında kapıya çakılan, iri başlı kabara gibi bir metal alt parçadır. Basitinden süslü olanına kadar değişik tipleri vardır. Bazen kabaranın da küçük bir aynası olabilir.

Kapı halkasının tokmaklardan farkı, alt parçanın olmamasıdır.

III- MALZEME VE TEKNİK

Kapı halkaları ve tokmaklarında ağırlıklı olarak iki ana malzeme ve teknik görülür. Birincisi dövme tekniğidir. Malzemesi demirdir. Halkaların büyük kısmında, tokmakların ise L, S biçimli olanlarında daha çok görülür. Türkiye'nin yerli örneklerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

İkincisi döküm tekniğidir. Malzemesi genellikle tunç ve pirinçtir. Demir kullanıldığı da olur. Çoğunlukla Türkiye'ye dışarıdan getirilen örnekler bu teknikle yapılmışlardır. Bunların bir kısmı daha sonra Türkiye'de kalıbı alınarak çoğaltılmışlardır. Her iki teknikle ana gövdesi yapılan tokmak ve halkanın üzerinde bezemeler genelde kazıma tekniği ile işlenmiştir.

Kapı tokmağı veya halkasının aynalıklarında ise delme tekniği de yaygın olarak görülür.

IV- BİÇİMLERİ BAKIMINDAN KAPI HALKALARI VE KAPI TOKMAKLARI

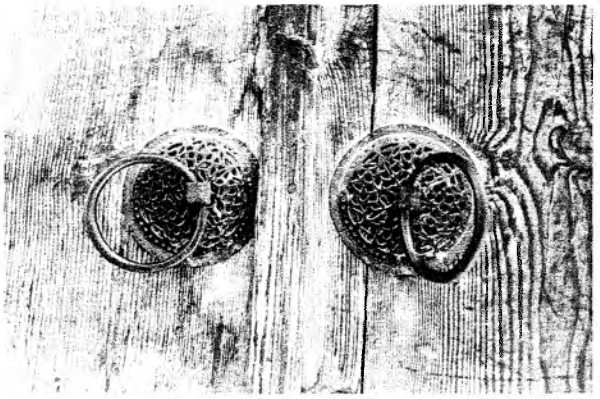
A- Kapı Halkaları

1- FİGÜRSÜZ KAPI HALKALARI

a- Daire Biçimli Kapı Halkaları: Kapı halkalarında ölçüler küçüktür. Çapları genellikle 5-10 cm. arasında değişir. Döküm tekniğinde yapılanların tam yuvarlak olmasına karşılık dövme tekniğinde yapılanlar tam daire olmayabilir. Çoğunlukla dövme demirden yapılırlar. Bu halkaların et kalınlığı ortalama 5 mm. dir. Döküm tekniğinde imal edilenlerin çapı yaklaşık aynıdır. Ancak et kalınlıkları ortalama 1 cm. ile diğerlerinden daha fazladır. Kalın oldukları için, ince görünmelerini sağlamak üzere yüzey, halka kavsine uygun olarak yivlerle bezenmiştir. Bazen halkanın kalın saçtan kesilerek yapıldığı da olur. Bu durumda et kesiti yuvarlak değil dikdörtgendir.

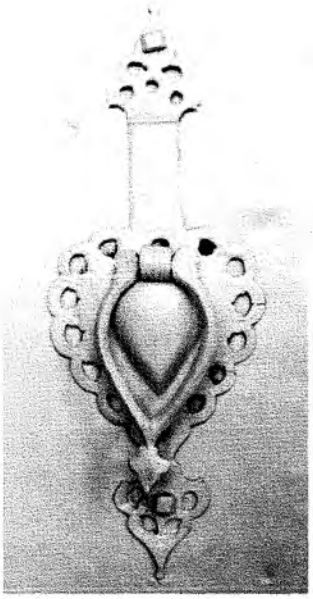
Evlerin dışındaki cami, han, medrese, türbe gibi anıtsal Osmanlı yapılarında en fazla tercih edilen bir tiptir.[3] Bu yapıların çoğunda yapı içinde sürekli oturulmadığı için yapıya girecek kişinin içerdekilere haber vermek gibi bir zorunluluğu yoktu. Bu tür yapılarda kapı tokmağından çok halkalara yer verilmesi, bu yüzden olabilir. Anıtsal yapılardakilerin işçiliği, evlerdekilere göre daha inceliklidir. Halka üzerinde genellikle bezeme yapılmamıştır. Olanlar da basit zik-zak şeklindedir. Kapı halkasını tutan kişinin o kapıya sığınmış kabul edildiği ileri sürülmüştür.[4]

Kapı halkalarındaki asıl bezeme aynalık veya göbek üzerindedir. Halkayı kapıya tutturmanın en yaygın yolu, maşa biçiminde demir bir çivinin içine halka takıldıktan sonra bu çivinin iki kolu birden kapıya çakılır, kapının arka yüzüne çıkan uçlar bükülüp tekrar kapının arka yüzüne çakılır. Bu son derece sağlam bir yöntemdir. Çivinin halka şeklindeki başı ve kapı halkası kapının ön yüzünde kalır. Eğer ayna kullanılacaksa, maşa biçimli çivi kapının ön yüzüne çakılmadan önce, hazırlanmış olan aynanın ortasındaki delikten geçirilerek kapıya çakılır. Kapı halkalarında en süslü kısım aynalıktır. Bölgelere göre değişiklik gösterebilen, çok basitinden ince işçilikli olanına kadar çok çeşitli örnekleri vardır. Çemişgezek, Kemaliye, Divriği gibi merkezlerde, bitkisel kökenli olması gereken, bir çerçeve içine alınmamış, kıvrım dallar gibi değişik kompozisyonlarda aynalıkların yanı sıra, yuvarlak ve kenarında basit deliklerden ibaret süslemesi olanları da vardır.[5] Safranbolu, Göynük, Uşak gibi şehirlerde ise yuvarlak çerçeve içinde rumi-palmet dolgusu işlenmiştir (1. Fot.). Bütün bunlar delme tekniği ile yapılmışlardır. Aynalığın altına kadife çakılarak desenin daha güzel görünmesinin sağlandığı da biliniyor.[6]



1. Kapı Halkası, Göynük.

Kapı halkalarının Ayaş[7], Bursa[8], Ankara, Safranbolu[9], Amasya, Erzurum, Sivas, Kula, Uşak, İzmir[10], Beypazarı[11], Tarsus[12], Kayseri[13], Sivas Divriği[14] gibi merkezlerde olan benzer örnekleri yayımlanmıştır. Kayseri örneğinde gövdenin alt yarısı burmalıdır.[15] Yuvarlak olanların yanı sıra 6 dilimlileri de vardır.[16] Antalya, Tokat, Isparta, Çemişgezek'te değişik tiplerini belirledik.



2. Kapı Halkası, Urfa.

b- Damla Biçimli Kapı Halkaları: Sivri ucu aşağıda bir kalp şekline de yakındır. Ejderli kapı halkalarından, Amasya Mehmet Paşa Camii ile Ankara Hacı Bayram Türbesi kapı halkaları ile aynı biçimdedir. Yalnız ejder başları yoktur. Onlardaki gibi aşağıdaki sivri uç bir palmet şeklinde biter. Bursa[17] ve Urfa'da[18] örnekleri vardır (2. Fot.).

2- EJDER BAŞLI KAPI HALKALARI

Daha önce halka ile tokmağın her zaman kolayca ayırt edilemediğini belirtmiştik. Ejder başlı örnekler, yayımlarda genellikle tokmak olarak kabul edilmişlerdir. Ancak çoğunda vurulduğunda ses çıkarabilmesi için gerekli olan alt parça yoktur. Ölçülerinin küçüklüğü dolayısıyla esasen ses çıkartabilme özellikleri zayıftır. Buna dayanarak bu örnekleri kapı halkaları içinde ele aldık. Türkiye'de yayımlara geçmiş 1 tane kapı tokmağı, 8 tane kapı halkası vardır.

Kapı tokmağı, halkalar gibi ejder başlı değil, gövdesiyle de tam bir ejderdir. 13. yüzyıla tarihlenen Cizre Ulu Camisi kapı kanatlarında iken biri çalınmış, diğeri ise Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne kaldırılmıştır. Türkiye'nin en eski ve en güzel kapı tokmağıdır. Karın kısımlarından birbirine bakar durumda, kuyrukları birleşmiş ve kartal başı şeklinde sona eren iki ejderde başlar geriye doğru bakar durumdadır. Döküm tekniğinde, tunçtan yapılmıştır, ayrıntılar kazıma tekniği ile işlenmiştir. Orta Asya hayvan üslubunun Türkiye'deki temsilcisi olarak kabul edilen bu örneğin bir benzeri Tiflis örneği diye bilinmekte olup Berlin Müzesi'ndedir. Her iki örnek de yayımlarda tanıtıldığı için fazla ayrıntıya girmiyoruz.[19]

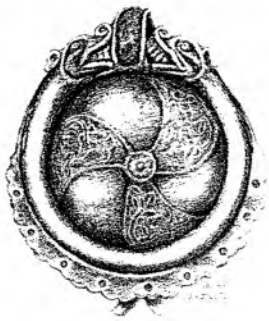
Kapı halkası olarak kullanılan 8 örnekten Konya Karapınar Selimiye Camii kapı kanatlarında iken çalınan[20] ve Amasya ili Merzifon ilçesinde bir evde olduğu belirtilen[21] örneklerin fotoğrafları konulmadığı için biçimlerini bilmiyoruz.

Kalan 6 örnekte[22] 3 biçim görülür: Ankara Hacı Bayram Veli Türbesi kapı kanatlarındakiler, bugün Amasya Müzesi'nde bulunan Mehmet Paşa Camii kapı kanadındaki ve 1579 tarihli Tarsus Ulu Camii avlu kapısı kanadındaki ejderler ana hatlarıyla damla biçimindedirler. İlk ikisinde halkanın alt ucu palmet şeklinde bitmektedir. Tarsus örneği biraz daha basittir. Göz, ağız gibi ayrıntılar işlenmemiştir. Üçünde de karşılıklı iki ejder başı, ortadaki halkayı kapıya bağlayan çivi başını ısırır durumdadırlar. Amasya örneğinde ağız, göz ve kulak daha belirgindir.

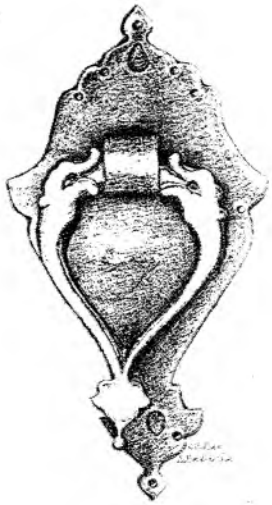
Manisa Muradiye Camii minare kapısında ve Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi kapı kanadındaki örnekler tam yuvarlaktır. Her ikisinde de gövdede süsleme yoktur, karşılıklı iki ejder başı görülür. Manisa örneği ağız, dişler, göz ve kulak işlenişi ile kapı halkaları arasında en işçilikli olanıdır.

Üçüncü tip, armudi diyebileceğimiz bir gövde biçimlenişine sahiptir. Prof. Dr. Hakkı Acun'un koleksiyonunda bulunan bu örnekte, diğerlerinin tersine ejder başları üstte değil gövdenin alt ortasında bulunmaktadırlar.

Örneklerin tamamında ejder başları soyut olarak işlenmiştir. Hepsinin aynalığı birbirinden farklıdır. Mani-



1. Çizim, Ejder Başlı Kapı Halkası, Manisa Muradiye Camii. (Prof. Dr. Hakkı Acun'dan)



2. Çizim, Ejder Başlı Kapı Halkası, Amasya Mehmet Paşa Camii. (Prof. Dr. Hakkı Acun'dan)

sa örneği tunç, diğerleri dövme demirden yapılmıştır.

Ejderli kapı halkalarının hiç birinde tarih yoktur. Bulundukları yapıya sonradan takılmış da olabilirler.

Ancak bunları şimdilik kaydıyla-üzerinde bulundukları yapının tarihi ile aynı kabul edebiliriz. Bu durumda, Selçuklu ve Beylikler dönemindeki hayvan üslubunun Osmanlılarda, 15-16. yüzyıllarda az da olsa sürdürüldüğünü söyleyebiliriz (1-2. Çizim).

B- Kapı Tokmakları

Türkiye'de belirleyebildiğimiz kapı tokmaklarını, insan biçimli, hayvan biçimli, bitkisel, geometrik, yazılı tip olmak üzere 5 ana grup altında toplayabiliriz. Tipolojide gövde biçimi esas alınmıştır.

1- İNSAN ELİ BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI

Siirt'ten Edirne'ye, Adana'dan Sinop'a kadar bütün Türkiye'de en yaygın tiplerin başında gelmektedir. Hepsi döküm tekniğinde yapılmıştır. Malzeme olarak çoğunlukla tunç, az olarak da demir kullanılmıştır.

Bilekten itibaren verilmiş bir insan eli biçimindedir. Uzun kollu bir elbisenin bilek üzerindeki kısmı olarak düşünülebilecek, genellikle dalgalı bir kumaş parçası şekli bilek kısmını örter. Üzerinde çoğunlukla bir takı vardır. El, avucunda bir top tutar şekilde yapılmıştır. Baş parmak diğerlerinden biraz ayrıdır, diğer parmaklar bitişiktir. Orta parmak veya küçük parmağın yanındaki parmak üzerinde bir yüzük bulunmaktadır. Örnekler sağ veya sol el şeklinde yapılabilir.

Çok değişik ölçülerde yapılmışlardır. Oldukça büyük, 15-20 cm. uzunluğunda ve demirden yapıldıkları için çok ağır örneklerin yanı sıra 5-6 cm. uzunluğunda, küçük, neredeyse kapıya vurulduğunda ses çıkartamayacak ölçüde, adeta kapı halkası gibi sadece kapıyı çekmeye yarayacak nitelikte olanları da vardır. 40'tan fazla çeşidi olduğu ileri sürülmüştür.[25]

Kapıya bağlanışında değişik biçimler görülmektedir. Kapı halkalarındaki çivi ve aynalığın yerini burada tek bir eleman almıştır. Yuvarlak, basit geometrik şekillerin yanı sıra kare veya dikdörtgen biçimli, bitkisel bezemeli tipleri bulunmaktadır. Döküm tekniğinde yapılmıştır. Kapıya vida ve bu vidaya kapı arkasından takılan somunla tutturulmuştur. Tokmak bu elemandaki yuvaya takılır (3. Fot.).

3. Kapı Tokmağı, Amasya.

El biçimindeki kapı tokmakları, Türkiye'ye Avrupa'dan gelmiştir. Buna karşılık Türkiye'de en çok sevilen tiplerden birisi olmuştur.[24] Örneklerin çoğu Türkiye'de kalıbı çıkarılarak çoğaltılmıştır. Türkiye'de çoğaltılan örneklerinde, elin üzerine kazıma tekniği ile "ya fettah" yazılabilir (4. Fot.). Daha önce de belirtildiği gibi hemen her bölgede görülür. Ancak şehirden şehire değişen tercihlere göre oranı azalıp çoğalabilmektedir. Örneğin; Tarsus'ta[25] belirlenen toplam 71 örneğin 29 tanesi el biçimli tokmak iken, Beypazarı'ndaki 121 kapı tokmağından sadece 5 tanesi el biçimlidir.[26] Amasya[27], Ayaş[28], Niğde[29], Diyarbakır[30], Kastamonu[31], İnebolu[32], Kayseri[33], İzmir'deki[34] örnekleri yayımlanmıştır.

4. Kapı Tokmağı, Hatay.

Yayımlardan bilinenlerin dışında gidebildiğimiz Afyon, Amasya, Bartın, Bitlis, Bolvadin, Boyabat, Bursa, Diyarbakır, Elazığ, Giresun, Gerze, Hatay, Isparta, Karaman, Kastamonu, Konya, Mardin, Mersin, Niğde, Niksar, Siirt, Sinop, Tokat, Urfa, Uşak, Yalvaç, Zile'de görülür.

El biçimli tokmakların Türkiye'de hangi tarihten beri kullanıldığını bilmiyoruz. Ancak Tarsus'ta kapısında el biçimli tokmak olan evlerden birinde 1813, diğerinde 1910 tarihi vardır.[35]

Batı kökenli bir biçim olmasına karşılık, büyük bir ihtimalle haber verme işlevine uygun bir biçim olduğundan, belki de Türk sanatında görülen bir motif, Hz. Peygamber, kızı, damadı Ali ve torunlarını simgeleyen ve "pençe-i al-i aba" denilen beş parmağı yan yana gösteren motif ile benzerliği dolayısıyla yaygınlaşmış olabilir. Türk kültüründeki ev sahibinin eline dokunan kişinin ev sahibine, ev sahibinin de misafirine kötülük yapmayacağı düşüncesi de[36] bu el biçimi ile ortak bir noktada buluşmuştur.

2- SOYUT HAYVAN BİÇİMLİ TOKMAKLAR

Genel hatları ile ortalama 0,5-1 cm. kalınlığında, 2-4 cm. genişliğinde, 15-25 cm. uzunluğunda dikdörtgen bir demir parçasının kapıya takıldığında yukarı kısmının kuyruk, aşağı kısmının baş şeklinde biçimlendirilmesiyle elde edilir. Dövme tekniğinde yapılmışlardır. Ana şekli bu olmakla birlikte, bazı örneklerde gövde orta kısımda hafif genişleyebilir.

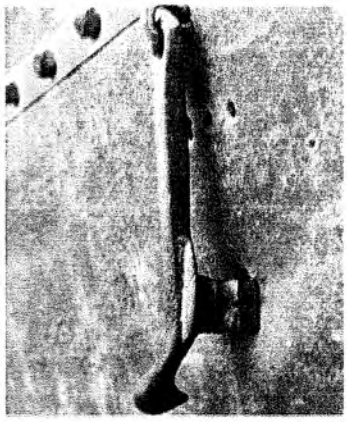
Çok güçlü bir soyutlama görülür. İlk bakıldığında bu biçimin hangi hayvanı simgelediği hemen fark edilmez. Ancak dikkatle incelendiğinde baz ayrıntılar ile belirli bir hayvan türünün seçildiği anlaşılabilir. Baş ve kanat işlenişi ile güvercin, başındaki ibiği ile bir horoz, seçilebilen hayvanlardır. Bir kısmında gövdeden yukarı doğru kalkmış, sarmal biçimli kuyruk vardır. Özellikle baş işlenişi ile bazılarının köpek türü hayvanlar olduğu düşünülebilir. Köpek ve kuş olarak kabul edilebilecek türler arasında bazen tek değişiklik, sadece başın verilişindeki küçük farklardır. Mardin'deki bir örnekte başındaki ibiğinden horoz olduğu anlaşılan tokmakta, gövdenin ortasına ayrıca kalkık durumda bir stilize kuyruk yerleştirilmiştir.[37] Bunun bir benzeri de Safranbolu'dadır.[38] Antalya'da bir örnekte ise soyut olarak karşılıklı iki keçi işlenmiştir.[39]

Baş kısmının altına gelecek şekilde, vurulduğunda ses çıkarması için demir kabara yerleştirilmiştir. Kapıya bağlanışında, ağırlıklı olarak iki şekil görülür. Tokmak kuyruklu ise, kuyruğun hemen altında, gövdenin uzantısı olarak bir delikli çıkıntısı olur. İki kollu kapı çivisi bu delikten geçirildikten sonra kapıya çakılır. Tokmağın kuyruğu yok ise, kapı çivisinin takılabilmesi için, kuyruk kısmı dövülerek genişletilir ve bir delik açılır.

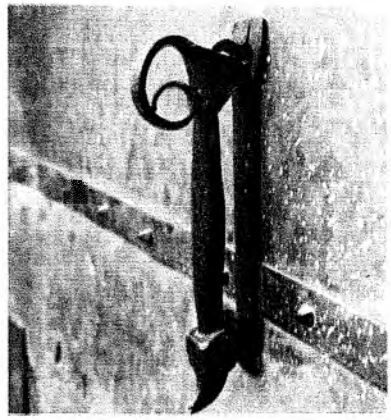
Baş kısmındaki oldukça vurgulu yapılan gaga ve göz dışında fazla ayrıntı olmaz. Gövde üzerinde kazıma tekniği ile basit çiziklerden oluşan bezeme yapılabilir.

Diyarbakır,[40] Mardin, Urfa bölgesinde yoğun olarak bulunabilen bu tür tokmaklardan Tokat, Safranbolu ve Makedonya Kalkandelen'de tespit ettik.

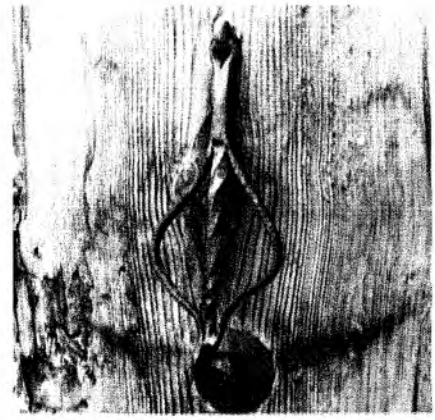
Buraya kadar özelliklerini kısaca belirttiğimiz bu örnekler, Anadolu'daki Türk kültüründe, kaynağının



5. Kapı Tokmağı, Amasya.



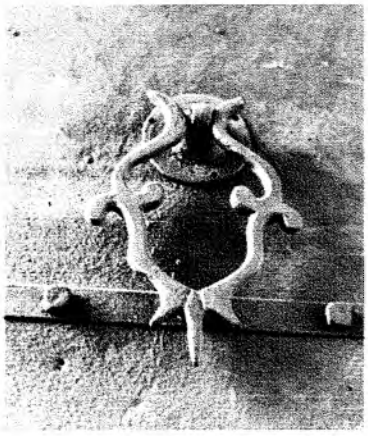
6. Kapı Tokmağı, Urfa.



7. Kapı Tokmağı, Safranbolu.

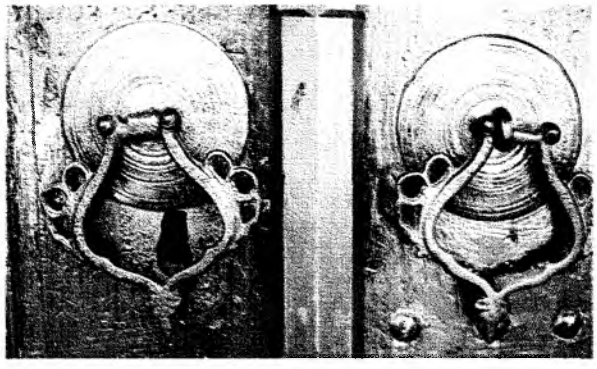
Mezopotamya, Doğu Avrupa ve Orta Asya olduğu şeklinde tartışmalar yapılan hayvan üslubunun, yakın zamana kadar uygulanan uzantılarıdır (5, 6, 7. Fot.).

3- BİTKİ BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI



8. Kapı Tokmağı, Urfa.

Bu gruba girenlerin, bir meşe yaprağına benzer tipi dışında tamamı Avrupa'dan ithaldir. Döküm tekniğinde yapılmışlardır. Genel biçimleniş olarak daha sonra söz edilecek olan geometrik biçimli gruba giren örneklerden çok farklı değillerdir. Ancak gövde ve aynalıkları değişik bitkilerin dal, yaprak ve çiçekleri şeklinde yapılmışlardır. Türkiye'de çok değişik tipleri vardır.



9. Kapı Tokmağı, Zal Mahmut Paşa Camisi, İstanbul..

a- Osmanlı coğrafyasında yapıldığını düşündüğümüz örnek, S kıvrımlarının bir meşe yaprağı biçimi oluşturacak şekilde düzenlenmesi ile yapılmıştır. Urfa'da bir örneği belirlenmiştir[41] (8. Fot.).

b- Yaprak biçimli bu örnekte, iki yan kol tabanda birleşerek alta doğru çıkıntılı bir palmet şeklini alır. Yan kolların en kavisli yerlerine, yan yana üçer tane küçük halka eklenmiştir. Aynası yuvarlak ve orta noktaya doğru yükselen bir zil şeklindedir. 1577 tarihli Zal Mahmut Paşa Camii kapısındadır (9. Fot.). 1640 tarihli İstanbul Çinili Cami kapı tokmakları da buna benzer.

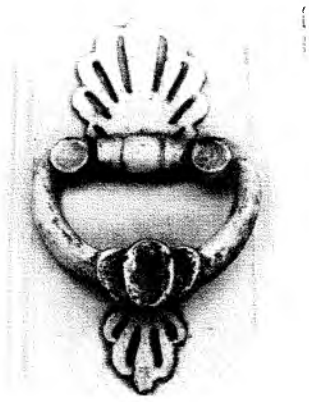
4- GEOMETRİK BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI

Kapı tokmakları arasında en fazla türü içine alan gruptur. Çok değişik örnekleri olduğu için ancak geometri başlığı altında bir araya getirebildik. Bu örnekleri oval, daire, L, armut, U, havan tokmağı, 8 biçimliler olmak üzere ana tiplere bölebiliriz.

A- OVAL KAPI TOKMAKLARI

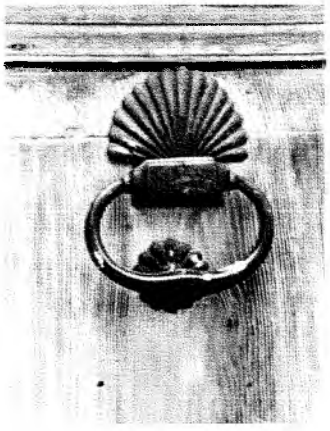
Bu gruba giren örneklerin çoğu döküm tekniği ile yapılmışlardır. Malzemeleri tunçtur. Bunların da Avrupa kökenli olma ihtimalleri vardır. Ancak bunlar da en çok kullanılan tiplerden birisidir. Yakın zamana kadar Tokat'ta üretiliyor idi.

A 1- Yatay Oval Biçimli Kapı Tokmakları



10. Kapı Tokmağı, Akşehir.

a.1 a- Ağzı yukarı doğru olan bir C şeklindedir. Uçları volütlüdür. Gövdenin alt ortasında, bastırılarak yapılmış parmak izine benzer, yan yana üç tane şekil vardır. Tokmak çivisinin kapı dışında kalan baş kısmı, yatay kısa bir boru şeklindedir. Tokmağın üst ucunda bulunan çıkıntıları bu küçük borunun uçlarına takılırlar. Ayna olarak bir kaç değişik şekil görülür. En yaygın olanı, kapı çivisinden yukarı doğru dik duran bir yaprak biçimli olanıdır. Alt parçayı oluşturan kabaranın da buna benzer, daha küçük bir yaprağı vardır (10. Fot.).

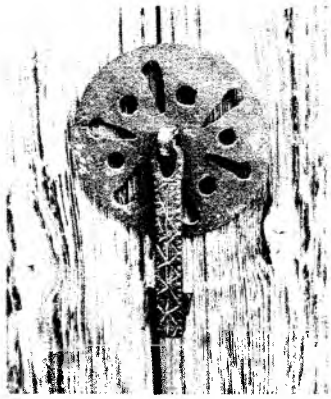


11. Kapı Tokmağı, Sivrihisar.

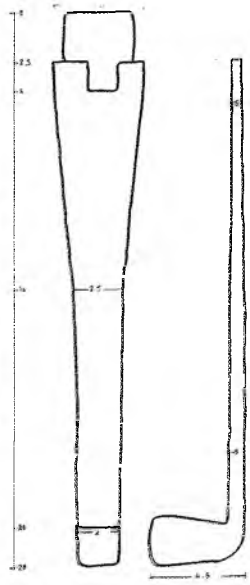
Türkiye'de en yaygın tiplerden biridir. Adana, Afyon, Akşehir, Gerze, Giresun, Sivrihisar, Tokat'ta örneklerini belirlediğimiz bu tipe Kastamonu'da Bursa tipi denildiği belirtilmiştir.[42] Şehirlere göre yoğunluğu değişebil-

mektedir. Beypazarı'ndaki 121 kapı tokmağından 56 tanesi bu tiptedir.[43] Ayaş,[44] Niğde,[45] İnebolu,[46] Kayseri'deki[47] örnekleri yayımlanmıştır.

a. 1. b- Bir önceki tipten tek farkı uçlarda volütlerinin olmaması, altta parmak izi şekillerinin yerine, gövdenin burada biraz genişlemesidir. Diğeri kadar yaygın değildir. Ayaş,[48] Niğde,[49] Kastamonu,[50] İnebolu'da[51] görülmüştür (11. Fot).



12. Kapı Tokmağı, Hatay.



3. Çizim. Kapı Tokmağı, Beypazarı.

B- BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI

Bütün örnekler demirden, dövme tekniği ile yapılmışlardır. Kare ve çoğunlukla dikdörtgen kesitli demir bir çubuktan ibarettir. Gövdenin düz, 1, 2, 3 kıvrımlı olmasıyla dört ayrı tipi vardır. Kıvrımlı olanları yılan şekilli olarak da adlandırılmıştır.[52] Gövdeler düz olabileceği gibi, burmalı yapılanları da vardır.[53]

b 1- Gövde düz, dikdörtgen bir çubuk biçimlidir. Tokmağın alt ucu genellikle dik açı ile içe bükülmüştür. Bu kısmın hemen altına gelen yerde kapıya bir kabara çakılmıştır. Gövdenin üst ucu dövülerek biraz genişletilmiş ve delinmiştir. Kapı çivisi bu delikten geçirilerek çakılır. Üzerlerinde kazıma tekniği ile nokta, zik-zak gibi basit süslemeler bulunabilir (12. Fot.), (3. Çizim). Gövdenin bütün olmasına karşılık, kapı çivisine bağlanan üst kısmının iki kol halinde yapıldığı da biliniyor.[54]

13. Kapı Tokmağı, Harput.

Urfa, Beypazarı, İnebolu, Tarsus,[55] Niğde,[56] Amasya,[57] Ankara,[58] Erzurum,[59] Kastamonu[60], Kayseri,[61] Sivas,[62] Divriği[63] gibi merkezlerde görülmektedir. Yayımlardan bilinen bu örneklerin yanı sıra Adana, Akşehir, Antalya, Çemişgezek, Hatay, Isparta, Karaman, Samsun, Sivrihisar, Tokat'ta bu gruba giren kapı tokmakları belirledik.

b 2- Bir kıvrımlı oluşu ile düz gövdelilerden ayrılır. Genellikle düz gövdenin alt ucuna yakın, C şeklinde bir kıvrım yaptıktan sonra gövdenin ucu içe bükülür (13. Fot.). Bazı örneklerde kıvrım, hemen tokmağın üst ucundan itibaren de başlayabilir.

14. Kapı Tokmağı, Malatya.

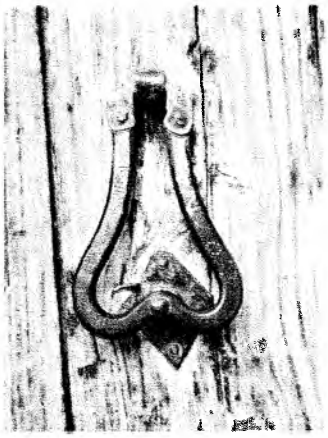
Afyon, Akşehir, Çemişgezek, Harput, İçel, Sivrihisar gibi merkezlerde örneklerini inceledik. Yayımlara göre Amasya,[64] Niğde,[65] Kastamonu'da[66] vardır.

b 3- Bu tip iki kıvrımlıdır. Bunun dışında kalan özellikleri diğerleri ile aynıdır. İki kıvrım genelde gövdenin bütününe dengeli dağıtılmıştır (14. Fot.). Bazılarında her iki kıvrım gövdenin alt ucunda arka arkaya verilmiştir.

15. Kapı Tokmağı, Harput.

Afyon, Çemişgezek, Giresun, Malatya'da örnekleri vardır. Ayaş,[67] Niğde,[68] Tarsus[69] ve Kayseri'deki[70] benzer örnekleri yayımlanmıştır.

b 4- Üç kıvrımlı tip yapılış itibarıyla iki kıvrımlılar ile eştir. Yalnız ikinci kıvrımdan sonra gövdenin ucu kabaranın üstüne doğru içe büküldükten sonra gövdenin



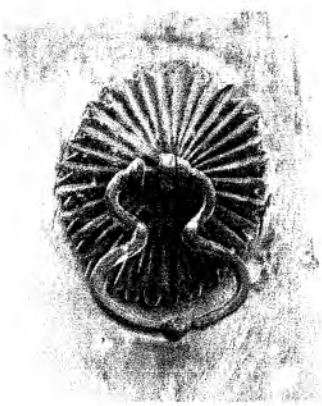
16. Kapı Tokmağı, Niğde.

alt ucuna belirli aralıklarla iç içe üç tane C şeklinde kıvrım eklenir. Kıvrımların serbest olan uçları da içe bükülmüştür. Bu şekliyle bir kuyruk gibidir (15. Fot.). Harput'ta bir örneğini belirledik. Divriği'de çok sayıda ve çeşitli örnekleri vardır.[71]

C- ARMUT BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI

Bu gruba giren tiplerin ortak özellikleri gövdenin ana biçimlenişinin bir armut şekline benzemesidir.

Sivri kısmı yukarıda bir kalp şekline de benzer. Dövme demirden veya kalıp saçtan kesilerek yapılabilir. Yukarıdaki sivri ucu, tokmak çivisinin kapı dışında kalan halkasına geçirilmiştir. Alttaki geniş kısım, ortasından yukarı doğru kavislidir. Bu kavisli kısmın altına, kabaraya vurulduğunda ses çıkması için çıkıntılı bir parça eklenmiştir. İşçiliği çok basittir. Döküm olmadığı için her örnekte küçük farklılıklar vardır (16. Fot.).



17. Kapı Tokmağı, Afyon.

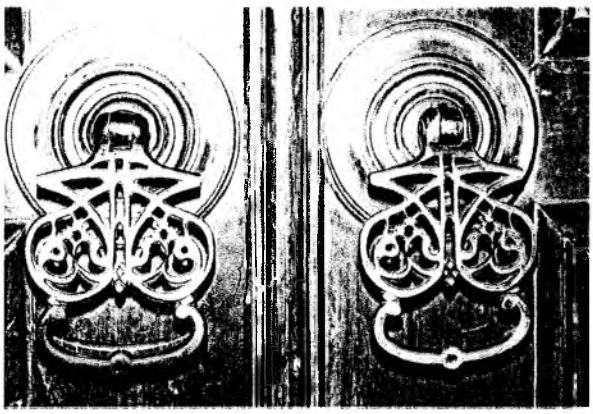
Adana ve Kayseri Gesi'de örnekleri vardır. Kayseri,[72] Divriği,[73] Kastamonu,[74] Niğde'de[75] benzer örnekleri yayımlanmıştır. Bu tipin döküm tekniğinde yapılmış ince işçilikli örnekleri Avrupa kökenli olmalıdır.

D- 8 BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI

Orta noktası tam birleşmemekle birlikte ana yapısı 8 rakamına benzer. Üst kısmın ortasından kapı çivisine takılmıştır. Gövdenin alt ortası, alttaki kabaraya vurabilmek için, küçük bir top şeklinde taşkın yapılmıştır. Örneklerimiz Afyon, Akşehir ve Yalvaç'tandır (17. Fot.).

5- YAZILI KAPI TOKMAKLARI

Pirinçten, döküm tekniği ile yapılmışlardır. "Ya fettah" veya "hafız" yazısını oluşturan harflerin sanatkarane



18. Kapı Tokmağı, Kayseri. (Kartal 1988:25)

bir şekilde dizilmesiyle oluşturulmuş olan tokmakta, bu yazının altına ayrıca C kıvrımlı bir parça da eklenmiştir. Gövde biçimlenişi, yazının dizilişine göre şekillenmiştir. Boyları 25 cm. kadar olabilir (18. Fot.). İstanbul[76] ve Kayseri'de[77] örnekleri vardır. Bir diğer tipinde gövde yanlardan karşılıklı birer C, alttan S kıvrımı ile sınırlandırılmış, bu alan içine "La ilahe illallah" ve "Muhammeden Resulullah" yazıları yerleştirilmiştir. Örnekler Üsküdar Selimiye Camii kapısındadır.[78]

V- SONUÇ

Bu çalışmada belirlenen kapı halkaları ve kapı tokmakları tipleri, bu konuda 1981 yılından beri topladığımız, fotoğraflarla belgelediğimiz örneklerin bir kısmına ve bu konuda yapılan yayımlara dayanmaktadır. Henüz Türkiye'nin çok büyük bir kısmı taranmamıştır. Bu alanda gerçek durum, bu tarama yapıldığında ortaya çıkacaktır.

Avrupa'dan ithal edilen örnekler hemen Türkiye'nin her bölgesine dağılmışlardır. Urfa, Mardin, Diyarbakır, Tunceli, Elazığ, Tokat, Safranbolu ise geleneksel Türk kapı tokmağı tiplerinin ağırlıklı olduğu yerlerdir. Bunlar Balkanlarda da varlığını sürdürmektedirler.

Kapı tokmaklarında usta ismi ve tarih bulunmaz. Sivas'taki 1886 tarihi yazılı örnek ile,[79] İstanbul 3. Murat Türbesi'ndeki[80] "amel-i İsmail" yazılı örnek bir istisnadır.

Batı dünyasında İ.Ö. 9. yüzyılda, daha sonra Romalılar döneminde kapı halkalarından söz edilmektedir.[81] Arseven 14-16. yüzyıl Avrupa kapı tokmaklarının çizimlerini verir.[82] Bunlar içinde özellikle Türkiye'de çok yaygın olan el biçimli olanları 15. yüzyıl olarak gösterir.

Türkiye'deki kapı halkaları ve kapı tokmaklarında tarih olmadığı için, bunları minyatürler gibi belgeler ve üsluplarına da bakarak, üzerinde bulundukları yapının tarihi ile kabul etmek, şimdilik en geçerli yol olarak görünüyor. Doğal olarak kapı tokmağının sonradan değiştirilmiş olabileceği her zaman gözden uzak tutulmamalıdır.

Bu açıdan bakıldığında Türkiye'nin en eski kapı tokmağı, 13. yüzyıla tarihlenen Cizre Ulu Camii'nin ejderli kapı tokmağıdır. Tokmağın üslubu da bu tarihe uygundur ve kapı tokmağının Orta Asya'da da kullanıldığını düşündürmektedir. Bunun yanı sıra Selçuklular zamanında kapı halkası da vardı.[83] 14-15. yüzyıl minyatürlerinde de yapılarda kapı halkaları görünüyor.[84] Ejderli kapı halkası bulunan Hacı Bayram Veli Türbesi 15. yüzyıl, Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi 1479, Amasya Mehmet Paşa Camii 1486, Tarsus Ulu Camii 1579, Manisa Muradiye Camii 1585 tarihlidir. Yüzyılımızın başında İstanbul'da yapılan bir araştırma 16-17. yüzyıllarda yaygın olarak kapı halkaları kullanıldığını göstermektedir. 15. yüzyıldaki basit demir aynaların yerini, 16. yüzyılda bugün de Safranbolu, Göynük gibi yerlerde görülen rumi-palmet dolgulu tipin aldığı, 17. yüzyılda da devam ettiği belirtilmiştir.[85] 1577 tarihli Zal Mahmut Paşa Camii kapı tokmakları, 1640 tarihli Üsküdar Çinili Cami kapı tokmaklarına benzemektedir[86] ve üslup olarak 16. yüzyıldan çok 17. yüzyıla uygundur. Kapı tokmaklarındaki çeşitlenmenin 18. yüzyıldan itibaren başladığı söylenebilir.

---

1 Özen 1985, 57.
2 Eyice, 1974, 22; Karabacak 1992, 15.
3 Kapı halkalarının anıtsal yapılardaki kullanımı için bkz.: Berry 1934, 223-229; Şapolyo 1970, 13-14.; Eyice 1974, 20-29.
4 Şapolyo 1970, 14.
5 Özen 1985, 60-65.
6 Özen 1985, 58.
7 Çal 1998 a, 96.
8 Olşen 1988 a, 28.
9 Barlas 1997, 104-111; Sönmez 1976, 18.
10 Olşen 1988, 28; Arseven, 549, 1107. Şekil; Günay 1989, 120. Fot.; Doğanbaş 1997, 42; İmamoğlu 1992, 73; Karpuz 1984, 174; Bilget 1988, 31. Fot.; Sayan 1997, 93. Fot.; Baş 1996, 55; Baş 1982, 16-20.
11 Çal 1998 b, Yayımlanmamış bildiri.
12 Çal 1998 d, Yayımlanmamış bildiri.
13 Kartal 1988, 25-27.
14 Özen 1985, 51-59.
15 Kartal 1988, 26.
16 Eyice 1974, 24.
17 Yalman 1982, 28.
18 Çal 1997, 100.
19 Öney 1969, 171-193; Erginsoy 1978, 440; Yücel 1978, 169-174.
20 Eyice 1974, 26.
21 Doğanbaş 1997, 44.
22 Acun 1993, 1-14.
23 Baş 1982, 20.
24 Çal 1997, 101-107; Çal 1998 a, 91-109; Çal 1998 c. Yayımlanmamış Bildiri; Sayan 1997, 110-111; Olşen 1988 b, 102-103; Olşen 1988 c, 3-6; Olşen 1988 a, 28-31; Taner 1979, 7-10; Baş 1996, 48-60; Doğanbaş 1997, 38-44; Akbulut 1995, 62-64; Unutmaz 1986, 37-43.
25 Çal 1998 d, Yayımlanmamış Bildiri.
26 Çal 1998 b, Yayımlanmamış Bildiri.
27 Doğanbaş 1997, 42.
28 Çal 1998 a, 97.
29 Çal 1999, 124.
30 Unutmaz 1985, 40-42.
31 Karabacak 1992, 7.
32 Çal 1998 c; Yayımlanmamış Bildiri.
33 Kartal 1988, 26.
34 Baş 1982, 19.
35 Çal 1998 d, Yayımlanmamış Bildiri.
36 Barlas 1977, 111.
37 Olşen 1988 a, 31.
38 Barlas 1997, 109.
39 Olşen 1988.
40 Unutmaz 1985, 37-41.

41 Çal 1997, 100.
42 Karabacak 1992, 12.
43 Çal 1998 b, Yayımlanmamış Bildiri.
44 Çal 1998 a, 96.
45 Çal 1999, 125.
46 Çal 1998 c, Yayımlanmamış Bildiri.
47 Kartal 1988, 27.
48 Çal 1998 a, 97.
49 Çal 1999, 125.
50 Karabacak 1992, 11.
51 Çal 1998 c, Yayımlanmamış Bildiri.
52 Şapolyo 1970, 14.
53 Özen 1985, 59.
54 Eyice 1974, 25.
55 Çal 1997,101-107; Çal 1988 b; Çal 1988 c; Çal 1998 d.
56 Çal 1999, 123.
57 Doğanbaş 1997, 44.
58 Arseven, 553 .
59 Karpuz.1984, 134.
60 Karabacak 1992, 11. Fot.; Keskin 1995, 25.
61 Kartal 1997, 26.
62 Olşen 1988 c 6. Fot.
63 Özen 1985, 59-64.
64 Doğanbaş 1997, 44.
65 Çal 1999, 123.
66 Karabacak 1992, 8.
67 Çal 1998 a, 97.
68 Çal 1999, 123.
69 Çal 1998 d, Yayımlanmamış Bildiri.
70 Kartal 1988, 27.
71 Özen 1985, 63.
72 Kartal 1987, 26.
73 Özen 1985, 61.
74 Karabacak 1992, 22. Fot.
75 Çal 1999, 122.
76 Şapolyo 1970, 13.
77 Kartal 1988, 25.
78 Taner 1979, 9.
79 Olşen 1988 c, 4.
80 Eyice 1974, 25.
81 Baş 1996, 55.
82 Arseven 1965, 951.
83 Berry 1934, 224, 6. dipnot.
84 Baş 1996, 53.
85 Berry 1934, 226.
86 Baş 1996, 50.

KAYNAKLAR

ACUN, Hakkı., 1993, "Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1-14.

AKBULUT, İlhan, 1995 "Diyarbakır'ın Görkemli Evleri ve Kapı Tokmakları", *Kültür ve Sanat*, 28. S., 62-64. s.

ARSEVEN, Celal Esat, 1965, "Kapı Tokmağı", *Sanat Ansiklopedisi*, 2. c., İstanbul, 951. s.

ARSEVEN, Celal Esat, *Türk Sanatı Tarihi*, 8. Fasikül, İstanbul.

BARLAS, Uğurol, 1977, "Halk Bilimi Açısından Safranbolu Evleri Kapı Tokmakları", *5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyonu Bildirileri*, Ankara, 104-111. s.

BAŞ, Ufuk Arığ, 1982, "İzmir Evinde Kapı", *Bilim Birlik Başarı*, 9. Yıl, 33. S., 16-20. s.

BAŞ, Ufuk Arığ, 1996, "Kapı Tokmakları", *Sanatsal Mozaik*, 15. S., 55. s.

BİLGET, Burhan, 1988, *Sivas Evleri*, Ankara.

BERRY, Burton Y., 1934, "Turkish Door Furnishings", *Ars Islamica*, Vol. I, Part II, p. 223-229.

ÇAL, Halit, 1997, "Şanlıurfa Kapı Tokmakları", *Şanlıurfa*, Ankara, 101-107. s.

ÇAL, Halit, 1998 a, "Geleneksel Ayaş Evlerinde Kapılar ve Kapı Tokmakları", *Ayaş ve Çevresi Kültür-Sanat Sempozyumu Bildirileri*, 2-3 Mayıs 1997, Ankara, 91-109. s.

ÇAL, Halit, 1998 b, "Beypazarı Kapı Tokmakları", *1. Beypazarı Kültür ve Sanat Sempozyumu* 22-23 Mayıs 1998, Yayımlanmamış Bildiri.

ÇAL, Halit, 1998 c, "Geleneksel İnebolu Evlerinde Kapılar ve Kapı Tokmakları", *I. Inebolu Kültür ve Sanat Sempozyumu*, 8 Haziran 1998, Yayımlanmamış Bildiri,

ÇAL, Halit, 1998 d, "Tarsus Kapı Tokmakları", *Cumhuriyetimizin 75. Yılında Dünden Bugüne 1. Tarsus Sempozyumu* 25-26 Aralık 1988, Yayımlanmamış Bildiri.

ÇAL, Halit, 1999, "Niğde'de Kapı Tokmakları", Art-Dekor, 77. S., İstanbul, 122-125. s.

DOĞANBAŞ, Muzaffer, 1997, "Amasya Evleri ve Kapı Tokmakları", *Sanatsal Mozaik*, 24. S., 42. s.

ERGİNSOY, Ülker, 1978, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.

EYİCE, Semavi, 1974, "Türk Kapılarının Madeni Süsleri", *Sanat Dünyamız*, 1. S., 20-29. s.

GÜNAY, Reha, 1989, *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu*, Ankara, 120. Fot.

İMAMOĞLU, Vacit, 1992, *Geleneksel Kayseri Evleri*, Ankara.

KARABACAK, Özlem, 1992, *Kastamonu Evlerinde Görülen Kapı Tokmakları*, AÜDTCF Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Lisans Tezi, Ankara.

KARPUZ, Haşim, 1984, *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Ankara.

KARTAL, Mehmet, 1988, "Eski Kayseri'de Kapı Tokmakları", *İlgi*, 53. S., 25-27. s.

KESKİN, Metin, "Kastamonu", *Arkitekt*, 95/6, 25. S.

KURTULUŞ, İ. Hakkı, 1990, "İlgiye Muhtaç Bir Belde Uçmakdere", *İlgi*, 62. S., 13-17. s.

OLŞEN, Koray., 1988 a, "Anatolian Door Konockers", *Image*, 11. S., 28-32. s.

OLŞEN, Koray, 1988 b, "Trabzon'da Kapı Tokmakları", *Trabzon*, 2. S., Trabzon, 102-103. s.

OLŞEN, Koray, 1988 c, "Kapı Tokmakları", *Deri/Leather Fashion*, 3. Yıl, 10. S., 3-6. s.

ÖNEY, Gönül, 1969, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, 33. c., 130. S., Ankara, 171-193. s.

ÖZEN, Kutlu, 1985, "Divriği Demirci Esnafının Geleneksel Kapı Süsleme Sanatı", *Türk Folkloru Araştırmaları*, 1985/1, Ankara, 51-69. s.

SAYAN, Yüksel, 1997, *Uşak Evleri*, Ankara.

SÖNMEZ, Zeki, 1976, "Geleneksel Maden Sanatımızın Safranbolu'da Yaşatılan Örnekleri" *Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni*, 333. S., 18-19. s.

ŞAPOLYO, Enver Behnan, 1970 "Kapı Tokmakları", Önasya, 56. S., 13-14. s.

TANER, Pertev, 1979, "Kapı Tokmakları", *Türkiyemiz*, 27. S., İst., 7-10. s.

UNUTMAZ, İrfan, 1986, "Diyarbakır Evlerinin Kapı Tokmakları", *Antika*, 21. S., 37-43. s.

YALMAN, Bedri, 1982, "Yeşil Türbe Bursa", *İlgi*, 34. S., 24-29. s.

YÜCEL, Erdem, 1978, "Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Ejder Figürlü Bir Kapı Tokmağı", *Türk Kültürü*, 16. c., 183. S., Ankara, 169-174. s.

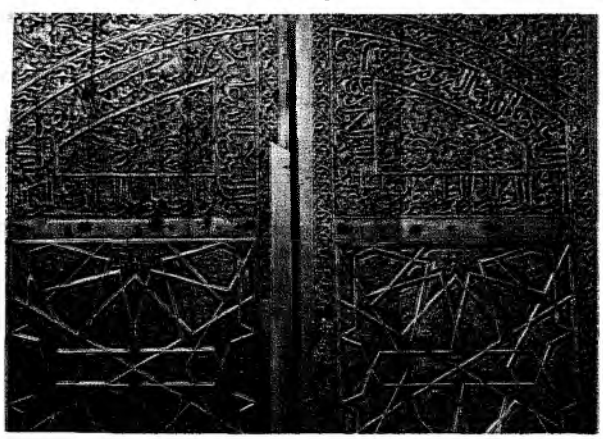
AMASYA VE ÇEVRESİNDE ERKEN OSMANLI DÖNEMİNE AİT ÜÇ AHŞAP KAPI

YRD. DOÇ. DR. RÜSTEM BOZER
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

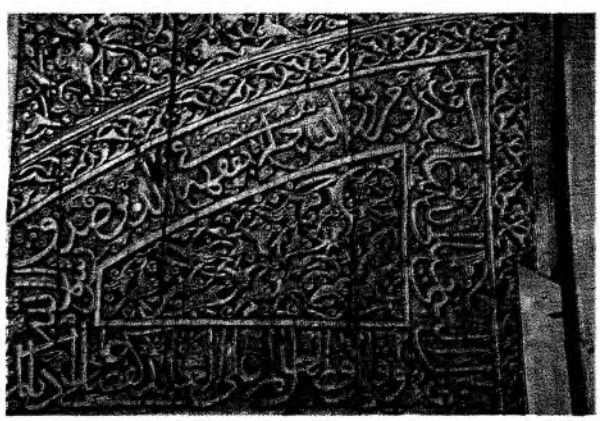
Anadolu Türk ahşap sanatı içinde önemli bir yer tutan kapı kanatları, yapıların giriş cephelerinde tamamlayıcı bir unsur olmalarının yanısıra, süslemeleriyle de cephelerde davetkar birer nitelik kazanmışlar; bazen kendilerinin bazen de ait oldukları yapıların kimlik belgeleri durumundaki kitabeleri bünyelerinde barındırıp günümüze taşımışlardır.

Ahşap kapılar olması gerekenden daha az sayıda günümüze ulaşmalarına rağmen, mevcut duruma baktığımızda, 12. yüzyılın sonlarından kalan ilk örnekten başlayarak belli bir gelişimi yansıttıklarını görürüz. Bu gelişimi şema, teknik, motif ve kompozisyonlar, süslemenin yeri ve düzeni gibi çeşitli bakımlardan takip etmek mümkün olabilmektedir. Herbiri, devirlerinin genel karakterine aykırı düşmeden kendilerine has özellikleriyle dikkati çeken bu eserler, Selçuklu ve Beylikler devrinde, bir yandan çakma, geçme, geçme ve kündekari gibi yapılış biçimlerine göre, diğer yandan süslemelerin yüzeydeki dağılımlarında önemli bir etken olan pano, kemer ve madalyon gibi şema belirleyici elemanların düzenlenişine göre çeşitlilik gösterirler ve yeni arayışlar ortaya koyarlar. Bu çeşitlilik ve yeni arayışlarda devrin siyasi hareketleri ve buna bağlı olarak değişik kültürlerin etkileri de rol oynamıştır. 15. yüzyılın ortalarından itibaren ise, Osmanlı Devletinin büyümesine paralel olarak ve dolayısıyla sanat faaliyetlerinde merkezi etkilerin hissedilmeye başlamasıyla genellikle geçme ve kündekari tekniğinde imal edilen üç panolu şemaya sahip örnekler yaygınlık kazanmış ve bu açıdan önceki dönemlerin arayışları ve çeşitliliği azalmıştır. Bu süreç içinde görülen değişimler elbette yapılış teknikleri ve şe-

1. Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Kapı Kanatları.



2. Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Kapı Kanatları.



3. Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Kapı Kanatları, Sol Kanat, Birinci Pano.

malarla sınırlı kalmamış; süsleme türlerinin yüzeylerdeki dağılım oranları ile süsleme tekniklerinin tercihi ve uygulanış biçimlerinde de kendini göstermiştir. Bu değişimin hissedilmeye başladığı dönem 15. yüzyılın ilk yarısıdır. Bu dönemde bir taraftan Bursa Yeşil Türbe ve Edirne Üç Şerefeli Camii kapı kanatlarında olduğu gibi daha yenilikçi ve klasik devrin hazırlayıcısı örnekler öne çıkarken, diğer taraftan Ankara ve Amasya gibi merkezlerde daha gelenekçi eserler ortaya konmuştur.[1] Amasya ve çevresinde, şemasında kemer bulunan 15. yüzyılın ilk yarısına ait üç kapı hem gösterdikleri ortak özellikler hem de gelenekçi çizgileriyle dikkati çeken bir grup oluşturmaktadır. Bu üç eser Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi, Amasya Bayezid Paşa Camii ve Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii kapı kanatlarıdır.

MERZİFON ÇELEBİ SULTAN MEHMET MEDRESESİ KAPI KANATLARI

Bugün Ankara Etnoğrafya Müzesinde[2] sergilenen kapı kanatları yüzeylerdeki çatlamalar ve bazı kırıklar dışında iyi durumdadır; ancak binisi kayıptır. Müzeye alındığında metal aksamın tamamı sökülmüştür.

Medrese ile birlikte M.1414-1417 yıllarında[3] yapılan kapı kanatları toplam 166x262 cm. ölçülerindedir.

5. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları

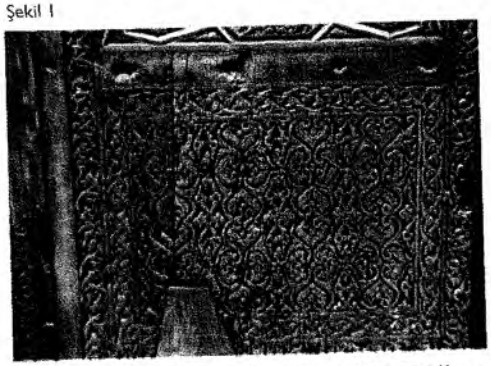
Her biri, biri dar diğeri geniş, yekpare ikişer ceviz[4] levhadan oluşan iki kanatlı kapı. dönemin kaliteli işçiliklerinden birine sahiptir. Kanatları meydana getiren levhalar arkadaki yatay iki kuşağa çivi ile çakılmıştır.

Simetrik bir düzen gösteren kanatlarda, 4 cm. enindeki düz bir çerçeveden sonra, her kanadın alt ve yan kenarlarını kuşatan 6 cm. enindeki bordür üstte basık bir kemer meydana getirir. Bordürün kuşattığı alanlar yatay iki kuşakla üçer panoya ayrılmıştır (Res.1). Birinci panolar kemer yayı içinde kaldığından, üst kenarları kemer formuna uygun alarak kavislidir. Kanatların yaklaşık yarısını kaplayan ikinci panolar düşey dikdörtgen; üçüncü panolar ise yatay dikdörtgendir. Gerek panolar, gerekse bordürün dışında kalan kemer köşelikleri yoğun bir şekilde bezenmiştir (Res.2). Fakat, panoları ayıran 6 cm. enindeki kuşaklar, buralarda yekpare levhaları tutturan çivilerin yer alması sebebiyle, yalın bırakılmıştır.

Bordür ve kemer köşelikleri ile birinci ve üçüncü panolarda yuvarlak satıhlı oyma tekniği uygulanmıştır.

Bordürde, uzun yapraklarıyla gelişen bir sıra rumili kıvrım yer alır (Şek.1). Bu rumilerin kısa yaprakları geriye dönerek daha etli yapraklara sahip başka rumilere bağlanır.

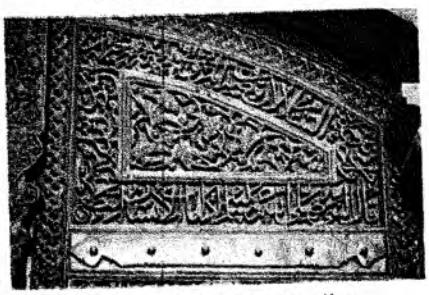
Şekil 1



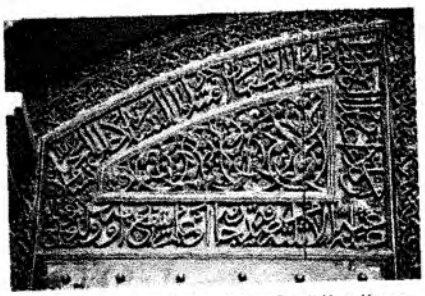
4. Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Kapı Kanatları, Sağ Kanat Üçüncü Pano

Kemer köşelikleri serbest düzende girift bir rumi kompozisyonu ile doldurulmuştur. Çeşitli tipleri görülen rumilerde yaprakların uçları volürlü, yüzeyleri dilimlidir.

Birinci panolar, kendi formlarına uygun olarak, hadislerin yer aldığı sülüs yazılı bir bordür tarafından kuşatılmıştır.[5] Bor-



6. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları, Sağ Kanat Birinci Pano



7. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları, Sol Kanat Birinci Pano

dürde, harflerin aralarına palmet ve rumiler serpiştirilmiştir. Bu motiflerin abartılı olduğu, özellikle palmetlerin değişik tiplere büründüğü görülür. Panolara, kemer köşelikleri ile aynı özellikleri taşıyan rumili süsleme işlenmiştir (Res.3).

İkinci panolar, çakma ve kabartmalı kündekari tekniğiyle,[6] yatay ve düşey eksenlerde sıralanan oniki kollu yıldızların meydana getirdiği sonsuz karakterdeki geometrik bir kompozisyona göre bölünmüştür. Her panoya bu kompozisyondan, düşey eksende bir tam iki yarım yıldız oturtulmuştur. Yıldızlar, iç kenarlardaki bordürler kaldırılıp panolar yan yana getirildiği takdirde, yatay eksende birleşecek şekilde düzenlenmiş ve her dört yıldız arasında küçük bir sekizgen teşkil etmiştir. Panolardaki oniki köşeli yıldız, dörtgen, altıgen, basık altıgen ile ok ucuna benzer altı ve sekiz kenarlı bölmeler yekpare levhalardan kabartılmış; bu bölmelerin aralarında yer alan ve geometrik sistemi meydana getiren profilli ince çıtalar ise çivi ile çakılmış ve yapıştırılmıştır. Büyük yıldızların çevresindeki ok ucuna benzer şekillerde görülen çiviler dekoratif amaçla çakılmış olmalıdır.

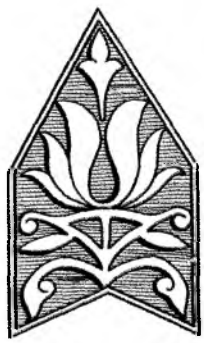
Ortadaki yıldızların merkezinde yer alan ve bugün çizgi halindeki bir daire ile büyük deliklerden başka herhangi bir süsleme bulunmayan oniki köşeli yıldızlarda[7] vaktiyle kapı halkası takılı olmalıydı.[8] Panolardaki oniki köşeli yıldızların çevresinde sıralanan dörtgenler (baklava) ile düzgün altıgenlerin sedef, kemik ya da benzeri bir malzeme ile kakma tekniğinde süslendikleri kalan izlerden anlaşılmaktadır. İki düzgün altıgenin arasında yer alan ok ucuna benzetilmiş altı kenarlı şekillerde nar çiçeklerini andıran motifler görülür. Diğer bölmelerin hepsine, çeşitli kompozisyonlar gösteren tek eksene göre simetrik palmet-rumili süslemeler işlenmiştir (Şek. 2-6). Bu bitkisel süslemelerin hepsinde yuvarlak satıhlı oyma tekniği uygulanmıştır.

Uzun yapraklarından gelişen üçlü rumi örgülü bordürle (Şek. 7) kuşatılan üçüncü panolar, belli bir düzende sıralanan stilize palmet-rumi (?) motiflerinin tekrarından oluşan sonsuz karakterdeki bitkisel süslemeyle doldurulmuştur (Res. 4-Şek. 8).

AMASYA BAYEZID PAŞA CAMİİ KAPI KANATLARI

Erken Osmanlı döneminde Selçuklu geleneğini devam ettirmesi ve usta ismi taşımasıyla ayrı bir önem kazanan toplam 152x260 cm. ölçülerindeki iki kanatlı kapı, caminin inşa tarihi olan M. 1414-1419 yıllarına aittir.[9] Kanatların her biri, biri dar diğeri geniş yekpare ikişer ceviz levhadan meydana gelir. Bu levhalar ön yüzdeki yatay iki sıra metal kuşakla tutturulmuştur. Kanatlardaki bütün yüzeyler süslendiği halde kuşakların çakıldığı yerler özel olarak hazırlandığından, buralar yalın bırakılmıştır.

Genel düzenlenişleriyle aynı, fakat bordürleri ile panolardaki bitkisel süslemenin işçiliği ve kompozisyonları bakımından farklı olan kanatlar, alt ve yan kenarlardan düz bir çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçeveden sonra, her


Şekil 5

Şekil 2

Şekil 3

Şekil 4

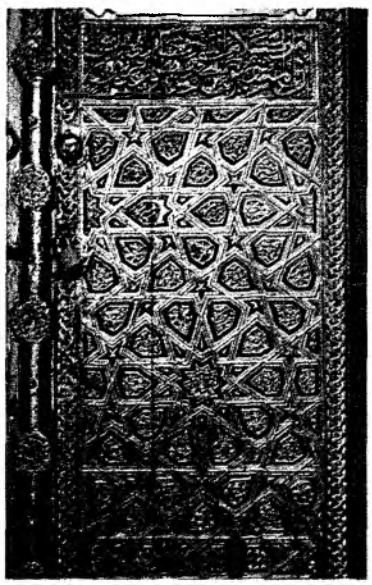
Şekil 6

Şekil 7

Şekil 8

iki kanatta da, yine aynı kenarları dolaşan 5 cm. enindeki bordürler üstte, kapı açıklığına uygun olarak, ekseni-ni bininin oluşturduğu basık bir kemer meydana getirmiş; kemer bordürlerinin kuşattığı bu satıhlar da dörder panoya bölünmüştür (Res. 5). Birinci ve ikinci panolar ile üçüncü ve dördüncü panolar metal kuşakların çakılı olduğu 8 cm. eninde yatay kuşaklarla; ikinci ve üçüncü panolar ise 2 cm. enindeki ince bir şerit-le birbirinden ayrılmaktadır. Birinci panolar kemer yayı içinde kaldığından, üst kenarları kemerin formuna uygun olarak kavislidir. İkinci panolar ile dördüncü panolar yatay dikdörtgen; kanatların yaklaşık yarısını kaplayan ikinci panolar ise düşey dikdörtgendir.

Kanatların ikinci panolar dışındaki bütün süslemeleri yuvarlak satıhlı oyma tekniğiyle işlenmiş; ikinci panolarda ise çift katlı oyma tekniği uygulanmıştır.



8. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları, Sağ Kanat İkinci ve Üçüncü Panolar

Bordürleri dıştan ince bir şerit, içten ise yüzeyinde yuvarlak satıhlı bir profil bulunan daha geniş bir şerit kuşatır. Bu ikinci şerit aynı zamanda bordür ile panoları da birbirinden ayırır.

Sağ kanatdaki bordürde uzun yapraklarıyla gelişen üçlü rumi örgü yer alır. Kısa yaprakları düğmeye benzeyecek şekilde volütlenen rumiler bordürde sıkı bir doku meydana getirir.

Sol kanattaki bordürde ise bir sıra basit kıvrım dal ile aşırı derecede stilize edilmiş ve tepe yapraklarından gelişen palmetler ile bu palmetlerin kısa yapraklarına bağlanan rumilerin meydana getirdiği girift bir süsleme yer alır. Buradaki oymaların daha derin olması motiflerin plastik etkisini arttıracakken, belki de kötü bir işçilik sonucu, süsleme anlaşılamaz bir hale gelmiştir.

9. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları, Üçüncü ve Dördüncü Panolar

Bordürün dışında kalan kemer köşeliklerinde kıvrım dal-palmet-rumilerden oluşan serbest düzende girift bitkisel süsleme görülür. İki kanatda da aynı işçiliği gösteren bu kompozisyonlardaki motiflerin yaprakları düğmeli ve volütlüdür.

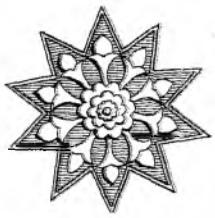
Birinci panolar kendi formlarına uygun olarak hadislerin yer aldığı Arapça sülüs yazılı birer bordürle kuşatılmıştır. Bordürlerin, panoların alt kenarlarını kuşatan kısmındaki hadisler diğerlerinden ayrıdır. Alt kenarlardaki, sağ ve sol kanatlarda birbirinin devamı olan hadis "Peygamber S.A.V. dedi: İnsan ölünce her şey durur, İlla ki üç şey yürür: Sadaka, amel edilen ilim ve kendisine dua eden salih evlad ile" anlamındadır. Diğer kenarlardaki hadisler ise, sağda "İnsan, hayatında bir verse, ölümü sırasında sekiz vermesinden hayırlıdır"; solda "Bir fakir yediren cennet'e selametle girer" anlamını taşırlar.[10]

Panolara, teknik aynı olmakla berlikte hem işçilik hem de kompozisyonları farklı olan, serbest düzende kıvrım dal-palmet-rumili süsleme işlenmiştir (Res. 6-7). Her iki panodaki motiflerin yaprakları volütlüdür. Bazı palmetlerdeki yapraklar dilimlendirilmiştir. Sağ panodaki süslemenin daha usta bir elden çıktığı ve bunun sonucu motiflerin daha net tipler gösterdiği dikkati çeker.

İkinci panolara, çift katlı oyma tekniği ve bitkisel süsleme ile sülüs yazı işlenmiştir. Süslemelerin her ikisi-de yuvarlak satıhlıdır. Alttaki bitkisel süslemelerde serbest düzende ve seyrek dokulu kıvrım dal ve rumi motifleri yer alır. Üstteki yazılar ise Kur'an-ı Kerim'in 15. suresinin (Hicr) 45. ve 46. ayetleridir.[11]

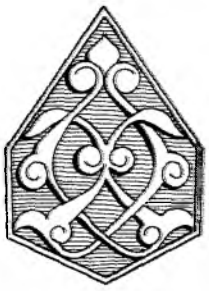
Kündekari tekniğinde yapılmış gibi bir etki bırakan üçüncü panolar, eksenlerinden kaydırılmış

ve birbirlerine ok uçlarıyla bağlanan on kollu yıldızların meydana getirdiği sonsuz karakterdeki geometrik bir kompozisyona göre bölünmüştür (Res. 8). Her panoya bu kompozisyonlardan ortaya bir tam, bunun alt ve üstüne ikişer yarım yıldız oturtulmuştur. Aradaki bini ve bordürler kaldırıldığı takdirde iki panodaki geometrik örgü birbirini tamamlayacak bir özelliğe sahiptir.



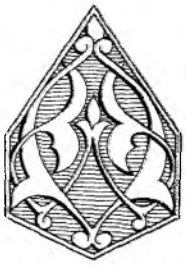
Şekil 9

Şekil 10



Şekil 11

Şekil 12



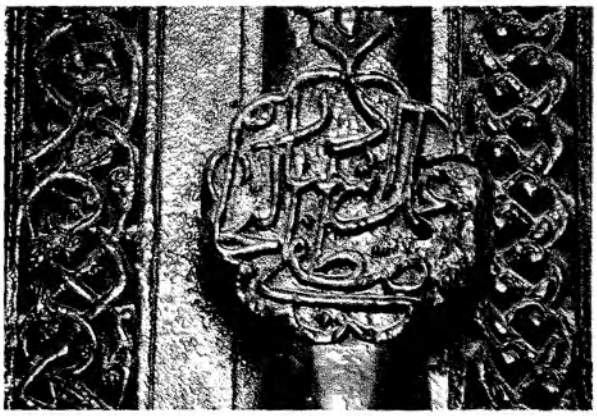
Şekil 13

Şekil 14

Hem geometrik örgüyü meydana getiren profilli şeritler hem de bunların aralarındaki bölmeler yekpare levhalardan kabartılarak elde edilmiştir. Şeritler ile geometrik bölmeler aralarında kalan yüzeyler derin bir şekilde oyulduğundan, bariz bir satıh ayrımı gösterirler. Kompozisyonun sonucu olarak ortaya çıkan bölmelerden dörtgen, ok ucu ve beş köşeli yıldızlara sağ panoda çiviyi hatırlatacak küçük bir daire, sol panoda dilimli birer çiçek işlenmiştir. Merkezdeki on köşeli yıldızlarda, radyal düzende, sağ panoda dilimli bir çiçek ile bunun çevresine sıralanan lotuslar; sol panoda ise palmet-rumi kombinasyonuna dayalı bir süsleme görülür (Şek. 9-10). Sağ panoda yıldızların kollarındaki basık altıgenlere, nöbetleşe olarak, nar çiçeği ve palmet-rumiler işlenmiştir (Şek. 11-12). Aynı süslemeler yıldızların aralarındaki basık altıgenlerde de yer alır. Sol panoda bunlara hatayiler de ilave edilmiştir. (Şek. 13-14)

Dördüncü panolar farklı işçilik gösteren ve farklı düzenlenen kapalı bitkisel süslemelerle doldurulmuştur. Sağ panoda ortadaki dilimli bir çiçeğin çevresinde gelişen ve sapları hilal motifinden geçen palmet-rumilerin oluşturduğu kompozisyon yanyana üç kez tekrar edilmektedir. Bu kompozisyonların her biri kenarları dilimli dörtgenler içine alınmıştır (Res. 9). Sol panoda daha girift bir özellik taşıyan süslemenin, ortadaki eksenden iki yana doğru geliştiğini söyleyebiliriz. Buradaki süslemede dörtgenler bulunmaz. Her iki panoda çeşitli tipleri görülen motiflerin yaprak uçları volütlü, yüzeyleri dilimlidir. Tepe yaprakları uzatılan palmetlerin abartılı oldukları dikkati çeker.

Silindirik kapı binisi devrinin güzel örneklerinden birisidir. Tek parçadan oyularak elde edilen bininin silindirik gövdesinde dışa taşıntı yapan 5 adet dilimli rozet bulunur. Üst başlıkta yukarıdan aşağıya doğru "senin dergahının şahısları alemin yüzünde daimdir, bu daim olanların girdiği cennettir" yazılıdır.[12] Alt başlıkta on ve oniki kollu yıldız kompozisyonu yer alır. Başlıklardan silindirik gövdeye geçiş damla biçimli bir şekil ve konturlarıyla belirtilmiş stilize palmetlerle sağlanır. Damla biçimli şekle yıldız kompozisyonu, palmetlerin yüzeyine ise hatayiler işlenmiştir. Gövdedeki rozetlerden üstten itibaren birincisinde kapıyı yapan ustanın adı görülür (Res. 10). Burada "Üstad Neccar Mustafa yaptı" yazılıdır.[13] Rozetlerden ikinci ve dördüncüsüne kesişen onikigenler, üçüncüsüne on kollu yıldız, beşincisine ise radyal düzende palmet-rumili süsleme işlenmiştir.



10. Amasya Bayezid Paşa Camii Kapı Kanatları, Usta Kitabesi

Kapı kanadında kendini üstad olarak tanıtan tek bir ustanın adı geç-

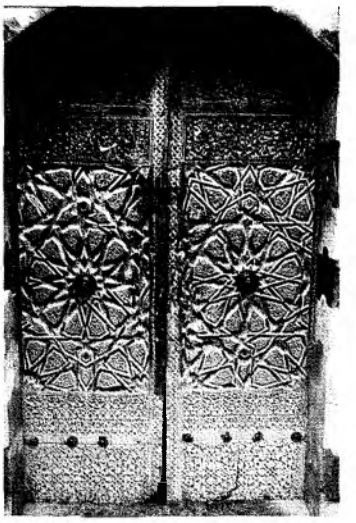
mekle birlikte, süslemelerdeki üslup farklılığından iki ustanın çalıştığı anlaşılmaktadır. Sol kanatda bordür, birinci ve dördüncü pano ile üçüncü panonun geometrik bölümlerindeki süslemeler oymaların derinliğine rağmen daha kaba ve acemice bir işçilik göstermektedir. Buna karşılık sağ kanadın bütününde olgun bir işçilik dikkati çeker. Bu nedenle sağ kanadı kitabede adı geçen ustanın yaptığını, sol kanatdaki sözü edilen yerlerde ise ekibinden birisinin çalıştığını söyleyebiliriz.

Şekil 15

OSMANCIK KOCA MEHMET PAŞA CAMİİ KAPI KANATLARI

Erken Osmanlı döneminde diğer önemli bir örneği teşkil eden toplam 144x250 cm. ölçülerindeki iki kanatlı kapı M.1430-31 yıllarında inşa edilen cami[14] ile aynı tarihlerde yapılmıştır. Herbiri yekpare tek ahşap levhadan ibaret kanatlar çatlama, kırılma, çürüme ve bazı parçaların düşmesi sonucu günümüze kısmen harap bir vaziyette ulaşmıştır. Binisi kayıptır.

Simetrik bir düzen gösteren kanatlarda alt ve iki yan kenarı dolaşan 5 cm. enindeki bordür üstte kapı açıklığına uygun olarak basık bir kemer oluşturur. Kemer bordürünün sınırladığı alanlar beşer panoya bölünmüştür (Res.11). Birinci ve ikinci panolar ile dördüncü ve beşinci panoları, üzerinde önemli bir fonksiyonu olmayan çivilerin yer aldığı enli kuşaklar; diğer panoları da ince şeritler ayırır. Birinci panolar, bir kenarı kemer formuna uygun olarak kavislenen, üçgen bir alanı kaplar. İkinci, dördüncü ve beşinci panolar yatay dikdörtgen, kanatlardaki en büyük alanı kaplayan üçüncü panolar ise düşey dikdörtgendir. Gerek panolar gerekse bordürün dışında kalan kemer köşelikleri yoğun bir şekilde bezenmiştir.

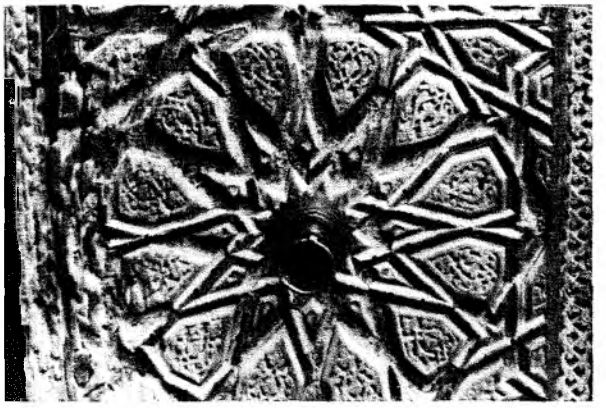


11. Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii Kapı Kanatları

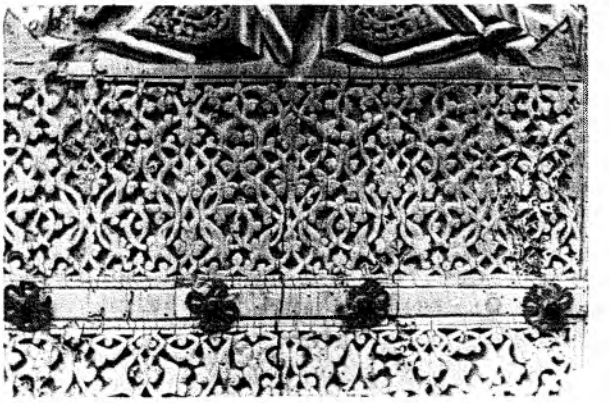
Bordüre, yuvarlak satıhlı oyma tekniğiyle, uzun yapraklarıyla gelişen üçlü rumi örgü işlenmiştir (Şek.15). Kemer köşeliklerinde düz satıhlı oyma tekniğiyle işlenen, girift kıvrım dal-palmet-rumili bir süsleme yer alır.

Birinci panolarda birbirinin altından ve üstünden geçerek bir örgü meydana getiren iç köşelerdeki kıvrımların geliştirdiği girift bitkisel süsleme görülür. Motiflerin saplarından ya da yapraklarından çıkan kıvrım dallar süslemeye hakim durumdadır. Palmet veya rumi grubuna dahil edilebilecek şekilde çeşitli tipleri görülen ve yaprak uçları volütlenen motiflerden başka yedi yapraklı palmetler de kompozisyona dahil edilmiştir. Birbirinden gelişen palmet veya rumiler öylesine abartılmış ya da deforme olmuştur ki, bazılarının türünü anlamak bile mümkün değildir.

İkinci panolarda, çift katlı oyma tekniğinde, altta bitkisel süsleme, üstte yazı yer alır. Serbest düzendeki kıvrım dal-palmet-rumili bitkisel süsleme



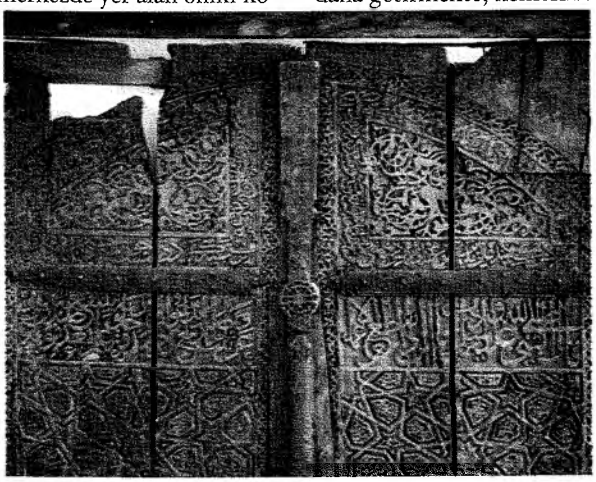
12. Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii Kapı Kanatları, Sağ Kanat Üçüncü Pano



13. Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii Kapı Kanatları, Sağ Kanat Dördüncü Pano

yuvarlak satıhlı oyma tekniğinde, hadislerden alınan[15] üstteki sülüs yazı ise düz satıhlı oyma tekniğindedir.

Üçüncü panolar eksenlerinden kaydırılmış, oniki kollu yıldızların meydana getirdiği sonsuz karakterdeki geometrik bir kompozisyona göre bölümlenmiştir (Res.12). Her panoya bu kompozisyondan, ortaya bir tam bunun alt ve üstüne ikişer çeyrek yıldız oturtulmuş ve yıldızlar, panolar yanyana getirildiğinde birleşecek şekilde düzenlenmiştir. Çakma ve kabartmalı kündekari tekniğinin uygulandığı panolarda geometrik örgüyü meydana getiren çıtalar çakılmış, iri tutuldukları için güçlü bir etki bırakan geometrik bölmeler ise yekpare levhadan kabartılmıştır.[16] Geometrik örnekteki merkezde yer alan oniki köşeli yıldızlarda kabara aynalı kapı halkaları takılıdır. Panolarda çeyreği görülen oniki köşeli yıldızlar ve oniki kollu üç yıldızın ortasında yer alan altıgenler ile sağ panodaki yıldızların çevresinde sıralanan dörtgenlerde (baklava) kakma tekniğinin uygulandığı kalan izlerden anlaşılmaktadır. Düzgün altıgenlerin çevresindeki ok ucu gibi görülen basık altıgenlere yuvarlak satıhlı oyma tekniği ile nar çiçekleri, yıldızların kollarındaki basık altıgenlere de, yine aynı teknikle, palmet-rumili süslemeler işlenmiştir (Şek.16).



14. Amasya Gök Medrese Camii Kapı Kanatları

Dördüncü panolar, düşey eksende fakat enine de gelişen palmet-rumi kombinasyonuna dayalı sonsuz karakterdeki bitkisel bir süslemeyle doldurulmuştur (Res.13). Beşinci panolarda, ortadaki bir merkezden dört yana açılan ve palmet-rumi kombinasyonuna dayanan süslemenin tekrarından oluşan bir kompozisyon görülür. Motifler yine çeşitli tipler gösterir.

Dördüncü ve beşinci panolar yuvarlak satıhlı oyma tekniği ile süslenmiş olmakla birlikte, aşınmanın da etkisiyle, düz satıhlı oyma tekniğine yakın görünmektedir. Bu panolarda zemin çok az yer tutmaktadır.

Ele aldığımız bu üç kapı pek çok bakımdan benzer özellikler sergiler:

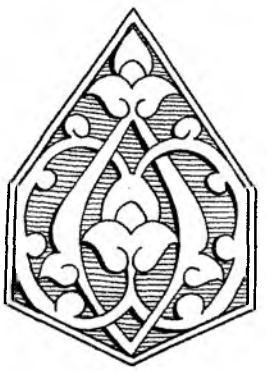
Her üç yapıya ait kapı kanatları, Selçuklu ve Beylikler devri ahşap kapı kanatlarında en yaygın grubu oluşturan çakma tekniğinde imal edilmiştir. Bir ya da birkaç yekpare ahşap levhanın yanyana getirilmesiyle elde edilen bu tarz kapılar, kündekari tekniğinin artışına paralel olarak 15. yüzyılın ortalarından itibaren önemini kaybetmiştir. Dolayısıyla incelediğimiz eserler çakma tekniğiyle yapılan kapı kanatlarının son yaygın temsilcileridir.

Örneklerimiz kemerli-panolu bir şemaya sahiptir. Pano sayısı farklı olmakla birlikte, genel düzenleme bakımından üçü de birbirine benzemektedir. Kanatların herbirini ayrı ayrı kuşatan bordür üstte basık bir kemer meydana getirmekte; kemerin içindeki alan da çeşitli tiplerde düşey sıralanan panolara ayrılmaktadır. Bu panolar Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi kapı kanatlarında, ortadaki daha büyük olmak üzere, üç adettir. Üzengi seviyesinin hemen altına yatay bir panonun ilave edilmesiyle Bayezid Paşa Camii kapı kanatlarında pano sayısı dörde; kanatların alt kısmına bir pano daha ilave edilmesiyle de Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii kapı kanatlarında pano sayısı beşe çıkmıştır. Bordürün kanatları ayrı ayrı dolaşıp üstte basık bir kemer meydana getirdiği ilk örnek yine Amasya'da, Gök Medrese Camii'nin (M.1266) kapı kanatlarıdır (Res.14). Daha önceki örneklerde sivri kemer görülmekte ve çift kanatlı kapılarda bordür iki kanadın bütününde dolanmaktadır. Gök Medrese Camii örneğinden itibaren 14. ve 15. yüzyıla ait çift kanatlı kapılarda çoğunlukla aynı kemer biçimi uygulanmış; ele aldığımız eserlerin yanı sıra, Kastamonu İbni Neccar Camii kapı kanatlarında (M.1357) olduğu gibi madalyonlarla zenginleştirilen örnekleri verilmiştir.[17]

Mimari bir form olan ve çeşitli süsleme alanlarında da görülen kemer, ahşap kapılarda kullanıldığı zaman şemaları belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da ortaya çıkmış olması gereken ya da en azından gelişimini kesinlikle Anadolu'da sürdürdüğünü bil-

diğimiz bu uygulama 13. yüzyılın başından itibaren 15. yüzyılın ortalarına kadar kesintisiz devam etmiş;[18] bundan sonra çakma tekniğinde imal edilen kapı kanatlarının önemini yitirmesine paralel olarak ortadan kalkmıştır.

İncelediğimiz her üç eserin kemer köşelikleri 15. yüzyılın ilk yarısına uygun olarak bitkisel süslemeyle doldurulmuştur. Kemer yayı içinde kalan birinci panolar, genellikle tüm kemerli örneklerde rastlandığı üzere yine bitkisel bir kompozisyonla değerlendirilmiş; Merzifon ve Bayezid Paşa Camii kapılarında bu panolar kendi formlarına uygun olarak bir sıra yazı bordürüyle kuşatılmıştır. Kapıların düşey dikdörtgen bir forma sahip olan büyük panoları bütün örneklerde geometrik süslemelidir. Bayezid Paşa Camii kapı kanatlarında bu geometrik kompozisyon oyma tekniğiyle, fakat kündekari etkisi bırakacak bir tarzda; diğer iki örnekte ise çakma ve kabartmalı kündekari tekniğiyle yapılmıştır. Minberlerde daha sık gördüğümüz çakma ve kabartmalı kündekari tekniği kapı kanatlarında sadece 13. yüzyılda Divriği, 15. yüzyılda ise ele aldığımız örneklerde görülmektedir. Kapı kanatlarında yukarıda belirtilen kemer düzeni içindeki büyük panolarda geometrik süsleme uygulaması sadece adını zikrettiğimiz Amasya ve çevresindeki eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Geometrik kompozisyonda örgüyü meydana getiren çıta/şeritler ile geometrik parçaların aralarında belirgin satıh ayrımları farkedilir. Merzifon örneğinde daha az hissedilen ancak diğer iki örnekte plastik etkiyi güçlendiren bu özellik, Selçuklu geleneğinin 15. yüzyıla yansımasıdır. Kapı kanatlarında büyük panoların altında kalan diğer panolarda bitkisel süslemeler yer alır. Kapı kanatlarının bütününe bakıldığında bitkisel süslemenin önemli bir yer tuttuğu gözlenir.



Şekil 16

Kapı kanatlarının büyük panolarındaki bazı geometrik parçalarda natüralist eğilimli bazı çiçek motiflerine rastlanır. Ahşap eserlerde özellikle Timur akınlarından sonra yer yer rastladığımız bu tür motifler ahşap sanatında pek rağbet bulmamış; Osmanlı devrindeki en önemli örneğini 15. yüzyıl sonlarına ait Edirne II. Bayezid Camii'nin kapı kanatlarında vermiştir. Merzifon ve Osmancık kapılarının büyük panolarındaki geometrik kompozisyonda yer alan yıldızların çevrelerindeki bazı küçük parçalarda kakma tekniği uygulanmıştır. Örneklerimizde çok az yer kaplayan kakma tekniği, Anadolu'da bilinen örnekler içinde ilk defa 13. yüzyılın sonlarında, Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin minberinde karşımıza çıkmakla beraber, örneklerimizde de gördüğümüz üzere çok yavaş bir seyir izlemiştir. Kapı kanatlarında 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çoğalmaya başlayan kakma tekniği, Edirne ve Amasya II. Bayezid Camilerinde olduğu gibi, özellikle II. Bayezid devrinde sedef, fildişi, kemik vb. malzemelerle zengin örnekler vermeye başlamış; 16. yüzyılda ise yüzeylerde hakim duruma geçmiştir. 16. yüzyılda kündekari ve oyma teknikleriyle birlikte görülen kakma tekniği, Edirne Selimiye Camii ve İstanbul Süleymaniye Camii'nin hünkar mahfellerindeki pencere kanatlarında olduğu gibi tek başına da kullanılmıştır.[19]

İncelediğimiz örneklerden sadece Bayezid Paşa Camii kapı kanatlarının binisi günümüze ulaşabilmiştir. Bu biniye estetik özelliklerinin yanı sıra ayrı bir değer katan unsur, burada ahşap ustasının adına rastlanmasıdır. Kapı kanatlarında usta isimlerinin biniye yazılması yaygındır. Nitekim Gök Medrese Camii kapı kanatlarının usta adı da yine binide yer almaktadır. Bugün için ustasını tanımadığımız Merzifon ve Osmancık kapı kanatlarında da usta isimlerinin, günümüzde mevcut olmayan binilerinde yer alması muhtemeldir. Bayezid Paşa Camii'nin kapı kanatlarını yapan usta kendisini "Üstad Neccar" olarak tanıtmaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi sağ ve sol kanatlardaki işçilik farklılığı burada iki ustanın çalıştığını açıkça göstermektedir. Bu durum bir kapıda bile ekip çalışması yapıldığını ve imzayı en büyük ustanın attığını işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. Kapı kanatlarına usta imzası atma geleneği açısından bu eser son örneklerden birini teşkil eder. Çünkü 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren doğrudan kapı kanadına yazılmış usta adına pek rastlanmamaktadır.

Amasya ve çevresinde toplanan 15. yüzyıla ait ele aldığımız bu kapı kanatlarının, küçük farklar olmasına

rağmen, gerek şemaları gerekse süslemelerinin yeri ve düzeni ile birbirlerini tekrar etmeleri bir modelin belli bölgede nasıl benimsendiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca, bu üç eser dönemlerden kaynaklanan bazı teknik, motif ve kompozisyon farklılıklarına rağmen, gerek şemaları, gerekse kemer düzeni ile kendilerinden yaklaşık birbuçuk asır öncesine ait Gök Medrese Camii kapı kanatlarının tekrarı niteliğindedir. Böylelikle aynı çevredeki bazı eserlerin bir yandan devrinin özelliklerini yansıtıp, diğer yandan da gelenekçi bir tutumla bölge özelliğini uzun yıllar sürdürebildiği anlaşılmaktadır.

---

1 R. Bozer, "Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği", *VI. Vakıf Haftası,* İstanbul, 1989, s. 328-329.

2 Kapı kanatları1 16.05.1943 tarihinde müzeye getirilmiştir. Müze Env. No. 13000.

3 Medresenin kitabesi için bkz.: E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri,* 806-855 (1403-1451), II, İstanbul,1972, s. 190.

4 Y. Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme* I, Erken Devir (1300-1453), İstanbul, 1979, s. 621.

5 Yazı metni için bkz.: E. H. Ayverdi, *a.g.e.,* s.187.

6 G. Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 11, III, (1969-1970), İstanbul, 1970, s. 139'da, panolarda uygulanan tekniğin "tamamen çakma ve yapıştırmalı kündekari" oldu ğu ifade edilir.

7 B. Ögel, "Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I, (1956), Ankara, 1957, s. 218'de "Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Türbesi Kapısı" diye tanıttığı eser için "Halen kapının üzerinden kaldırılmış, tokmak demirinin tablası üzerinde, noktalarla yapılmış, bir çift kartal figürü de vardır. Bu çift kartalı eserin eski resimlerinde görmekteyiz" demektedir.

8 Benzer bir şema ve süslemeye sahip Osmancık Koca Mehmet Paşa Camii'nin kapı kanatlarında da aynı yerde halkalar takılı olduğundan, kapı tokmağı ihtimalini düşünmüyoruz.

9 Kitabelerine dayanılarak caminin M. 1414 ya da M. 1414-1419 yılları arasında inşa edildiği kabul edilir. Bkz. İ. H. Uzunçarşılı, *Kitabeler,* I, İstanbul, 1927, s. 112-116; A. Gabriel, *Monuments Turcs D'Anatolie,* c. II, Paris, 1934, s.25; E. H. Ayverdi, *a.g.e.,* s. 22-23; O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul, 1986, s. 33-35.

10 Yazılar için bkz.: E. H. Ayverdi, *a.g.e.,* s. 24-25.

11 *A.g.e.,* s. 25.

12 *A.g.e.,*

13 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 112; A. Gabriel, *a.g.e.,* s. 29; E. H. Ayverdi, *a.g.e.,* s. 25; Y. Demiriz, *a.g.e.,* s. 155'de, yapan ustanın belli olmadığını söyler.

14 E. H. Ayverdi, *a.g.e.,* s. 535.

15 *A.g.e.,*

16 *A.g.e.,*de, kompozisyondaki geometrik bölmelerin de yaptırma olduğu söylenir.

17 R. Bozer, "Kemerli şemaya Sahip Selçuklu Devri Ahşap Kapı Kanatları", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler, c. 1, Ankara, 1995, s. 412.

18 *A.g.e.,* s. 407-421.

19 R. Bozer, "Edirne Selimiye Camii'nin Ahşap Kapı ve Pencere Kanatları", *Vakıf ve Kültür Dergisi,* Yıl 1, c. 1, s. 3, Kasım 1998, s. 31-33.

TEZYİNAT VE İŞLEME

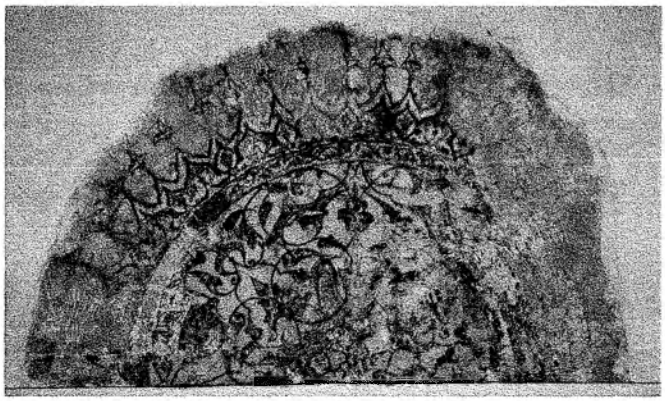
OSMANLI KALEMİŞLERİ
297
FAS'TA YAŞATILAN BİR OSMANLI SANATI: NAHILCILIK
305
OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİ TÜRK İŞLEMELERİ
312
OSMANLI SÜSLEME SANATI
19
OSMANLI MİMARİSİNDE TEZYİNAT
324
ERKEN DÖNEM OSMANLI TAŞ SÜSLEMELERİ
335
GAZİANTEP YÖRESİ TAŞ İŞÇİLİĞİ
355
FATİH SULTAN MEHMED'İN HAYVAN FİGÜRLÜ İKİ SİKKESİ
359
III. OSMAN'IN FINDIK SİKKELERİ'NDEKİ BİTKİSEL BEZEMELER
364
OSMANLI VAKFİYELERİ VE VAKFİYE SÜSLEMELERİ
373

OSMANLI KALEM İŞLERİ

PROF. DR. YILDIZ DEMİRİZ
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı yapılarında, insan elinin uzanamadığı yükseklikteki bütün iç yüzeylerin süslemesinde kalem işleri tercih edilmiştir. Alt bölümlerde ise kalem işinin yerini çini, sıvasız taş yüzeyi almıştır. Bunun nedeni, kalem işinin dış etkenlerden kolaylıkla zarar görmesidir. Çini daha çok alt bölümlerde yer almakla birlikte, üst bölümlerde de kalem işinin alternatifidir. Üst yapı yanısıra, birçok mahfil tavanında da çeşitli malzeme üzerinde renkli nakışlar yer almaktadır.

Kalem işi, mimârî süsleme türleri arasında, incelenmesi en güç olanıdır diyebiliriz. Bu, tekniğin özelliklerinin getirdiği çeşitli problemlere bağlı bir durumdur. Kalem işinin ömrü, üzerine işlendiği yüzeyin ömrüne bağlıdır. Genellikle sıva üzerine boyama söz konusudur, bu ise süslemeyi içinde bulunduğu yapının genel durumuna bağlı kılar. Ülkemizin deprem kuşağı üzerinde bulunması yapılarda sık sık çatlamaları ve sıva dökülmelerini beraberinde getirmiştir. Kullanımdaki yapılarda, özellikle câmi gibi topluma açık yapılarda süslemelerin tümü yok olmasa bile, görünüşteki çirkinlikleri örtmek amacıyla tamamını yenileme yoluna gidilmiştir. Bu sırada alt tabakadaki sıvalar yok edilmemiş, ancak üstlerine vurulacak sıvanın tutunabilmesi için muşlanmıştır. Üstüste birkaç tabaka kalem işi söz konusu olması ise, orijinal örnek bulma zorluğu yanısıra, tarihlendirme problemlerini de beraberinde getirmektedir.


Üsküdar, Rum Mehmet Paşa Camii.

Kalem işlerinin bozulmasında bir başka etken, ıslanma ve nemlenmedir. Batı ülkelerinde, duvara yapılan resim ve süslemede kullanılan fresko tekniğinde boya, yaş sıvaya uygulandığından derinlemesine işlediği için, en azından sıvanın ömrü kadar olmaktadır. Ancak nem, is, hava kirliliği, gibi etkenler, renkleri bu teknikte de etkilemektedir. Kalem işi kuru sıva üzerine uygulandığından, örtü sistemine iyi bakılmayan, ya da bakılamayan yapılarda, sıva dökülmese bile solmakta ve güzelliği kaybolmaktadır. Nem, alçı ve kireç esasına dayanan sıvanın dökülmesini beraberinde getirmiştir. Doğrudan taş ya da ahşap üzerindeki örneklerin bozulması ise malzemenin özelliklerine bağlıdır. Temiz tutmada aşırı gayret bile bozulma nedeni olabilir. Bakımsız kalan eserlerin yaşama şansının bazen daha fazla olması garip bir paradokstur.

Bir başka bozulma nedeni ise, yangınlardır. Bu etken, özellikle ahşap yapılar için söz konusu olduğundan, konut mimârîsindeki örneklerin günümüze kadar gelmesini adeta engelleyecek düzeyde hasara neden olmuştur.

Bütün bu nedenlerle zarar gören kalem işleri, çeşitli yöntemlerle yenilenmiştir. En kolay yöntem, alt tabakayı yok sayarak tamirin yapıldığı dönemin üslubuna göre tamamen yeni, alt tabakayla tematik hiçbir bağlantısı olmayan süslemeler yapmaktır ve çoğunlukla karşımıza bu durumdaki eserler çıkar. Sıkça karşılaşılan bir çeşit restore yöntemin-

de ana çizgiler korunmakla birlikte, sonraki dönemin özelliklerini sergileyen bir işçilik uygulanmıştır. Eserleri incelerken, sözü edilen bu özellikleri daha yakından tanımak fırsatını bulacağız.

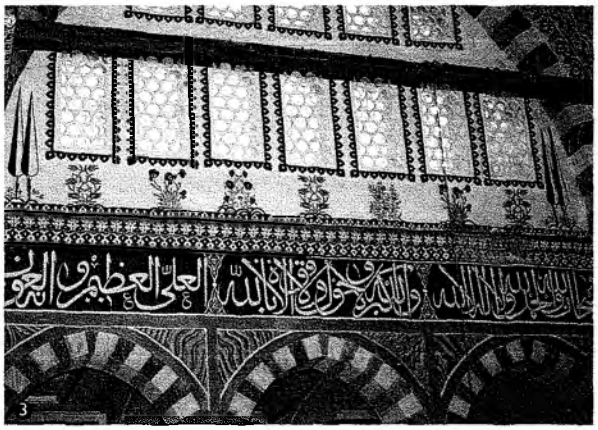
ERKEN OSMANLI DÖNEMİ KALEM İŞLERİ

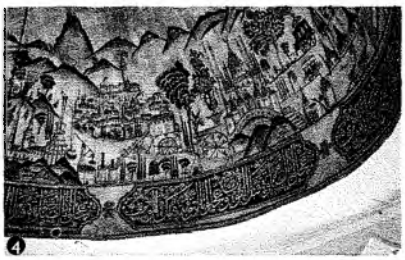
Osmanlı döneminden günümüze gelen en eski kalem işleri, İznik'de 14. yüzyıl ortalarına ait Kırgızlar Türbesi'nin pencere kemerleri içindedir.[1] Yine 14. yüzyıla ait çok erken bir örneği ise, 1985 yılında Bilecik'deki Orhan Gazi İmareti'nde saptadık. Daha önce görülmeyen bu kalem işleri, sıvanın dökülmesi ile ortaya çıkmıştı. Kıvrık dal üzerinde çok dilimli rumilerden ibaret bordürde siyaha yakın renkteki kontur ve pek soluk renkler gözlenebiliyordu. Kalem işleri ve malakâri süslemesi bakımından son derece önemli olan bu yapı her ne kadar ötedenberi harabe halinde idiyse de kubbe ve kemerlerinden bir kısmı duruyordu. Daha iyi fotoğraflar çekmek umudu ile 1995 yılında buraya tekrar gittiğimizde yapıyı tamamen yıkılmış bulduk.[2]

Bilecik, İmaret Kalemişi.

Dıştan son derecede sade bir görünüşteki Edirne Muradiye Camii, iç süsleme bakımından çok zengindir. Süslemenin tarihlendirilmesi çeşitli problemler içeren, bir erken Osmanlı dönemi yapısı olarak da hayli dikkat çekicidir. Kaliteleri tartışılmayacak kadar iyi ve desenleri bakımından bir araştırma yapısı niteliği taşıyan bu güzel kalem işlerini ilginç kılan özelliklerden biri de farklı dönemlerden üst üste birkaç tabakanın bulunması ve bunların tarihlendirilmesindeki yoruma açık problemlerdir. Örtü sisteminin tamamının, ayrıca duvarların büyük kısmının kalem işi bezemeli olduğunu gösteren kalıntılar yer yer günümüze gelmiştir. Bunların büyük kısmının tamir görmemiş olması, dönem eserlerinin özelliklerini daha iyi tanımamıza fırsat vermektedir. Bazı bölümlerde ise, üzerlerinde değişik zamanlarda yapılmış tabakalar saptanabilmekte, renk ve desen farkı bu tabakaları kesinlikle ayırt edebilmemizi sağlamaktadır.

En eski tabaka, binanın yapımı ile birlikte 15. yüzyılın ilk yarısındaki orijinal süslemeye aittir. Bunlar kırmızı zemin üzerinde siyah konturlu beyaz, sarı ve lacivert bezemelerden oluşmaktadır. Muradiye Camii'nde ilk

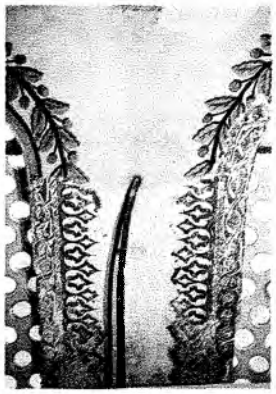




1-2. Bilecik, İmaret kalemişi. 3. Edirne, Selimiye Camii Tympanon, Kalemişi. 4-5-6. Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı.

olarak ortaya çıkan ve uzunca süredir tanınan kalem işleri bu döneme aittir ve kubbeli iki büyük mekanı ayıran büyük kemerin soffitine bulunmaktadır. Kemerin öteki ucunda ve girişe bakan yüzeyinde de aynı dönemden kalem işleri vardır. Yine giriş tarafındaki kubbenin yarıya yakın kısmının orijinal kalem işleri de günümüze gelmiştir.

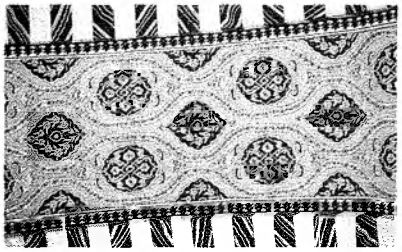
Aynı dönemden kalma oldukça büyük bir fragman, mihrap tarafındaki kubbeli mekânın sol tarafındaki duvarda yer almaktadır. Bu duvardaki en azından daha iki döneme ait kalem işleri ve çinilerle olan bağlantıları, sanat tarihçilerini hayli düşündürmüştür.[7]


İstanbul, Rüstem Paşa Camii.

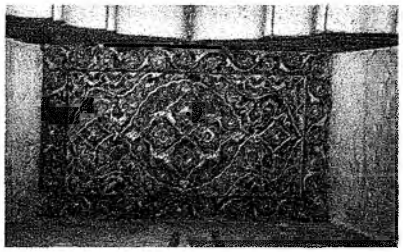
Yapının orijinal süslemesine ait olan bu kalem işlerinin desenleri, döneme hakim olan sanat zevkini tamamen yansıtmaktadır. Büyük kemerde, birbirine düğümlenerek geometrik bir ve yıldızlı madalyonlar oluşturan beyaz şeritlerin aralarında kalan bölümlerin içlerinde rumili süslemeler yer almıştır. Bu bezeme, aynalı sülüs beyaz yazı şeridine geniş bir çerçeve oluşturmaktadır.

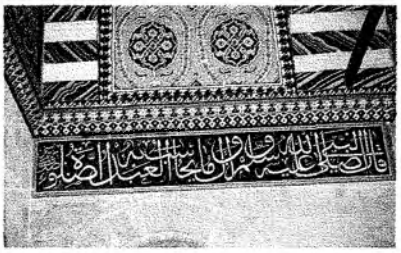
Kubbe içindeki süslemenin ana şeması, sekizli simetriye dayanmaktadır. Ortadaki aydınlık fenerini çevreleyen süslemede ışınsal dizilmiş şemseler ve aralarında çeşitli madalyonlar, birbirine düğümlenmiş beyaz şeritlerle oluşturulmuştur. Şemselerden üçü günümüze orijinal haliyle gelmiştir. Şemse içleri ve arada kalan zemin hataili ve rumili kıvrık dallarla bezenmiştir. Desen semini dolduracak sıklıktadır. Süsleme, kubbe eteğindeki yazı şeridi ile sınırlanmıştır. Kubbeye geçiş elemanlarında yer alan rumili desenlerin de bir kısmı günümüze kadar gelmiştir.

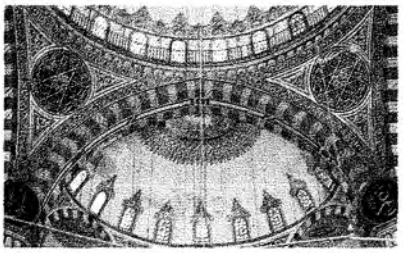
En ilginç kalem işleri, mihrap önündeki mekanın sol duvarında bulunmaktadır. Yine kırmızı, siyah ve beyazın egemen olduğu bu süslemede, en yukarıda, bütün mekânı dolaştığı kalan parçalardan anlaşılan bir yazı frizi bulunmaktadır. Yazılarda, biri siyah ve

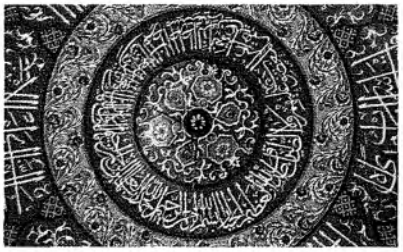

Edirne, Selimiye Paşa Camii Kalemişi.

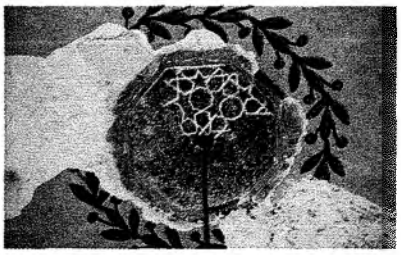
İstanbul, Takkeci Camii Kalemişi.

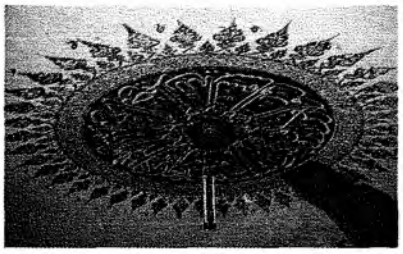

İstanbul, Takkeci Camii Kalemişi.

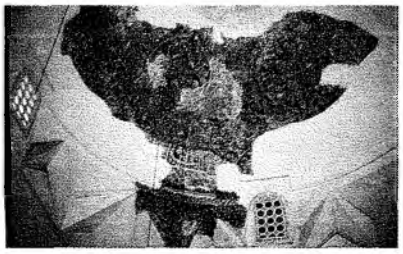

Edirne, Selimiye Camii Kalemişi.


İstanbul, Şehzade Camii


İstanbul, Şehzade Camii

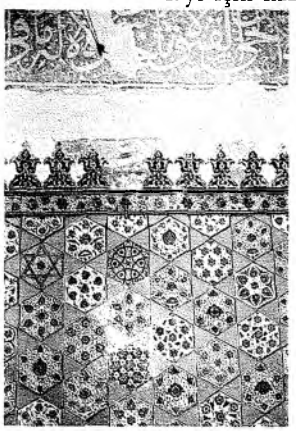

İstanbul, Rüstem Paşa Camii


İstanbul, Rüstem Paşa Camii


Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.

daha küçük, öteki beyaz iki satır üstüste bindirilerek istiflenmiştir. Yazı zemini rumili kıvrımlarla doldurulmuştur. Kompozisyonun alt sınırını da buna benzeyen bir yazı şeridi oluşturmaktadır. Bu yazı düzeni dönemin süslemesi için karakteristiktir.

Asıl yüzey adeta bir cennet bahçesini düşündürecek süslemeye sahiptir. Buradaki simetrik düzen zahiridir. Karşılıklı motifler benzer ölçülerde olmakla birlikte tam bir eşitlik söz konusu değildir. Bağımsız bitkisel motiflerin birleşmesi ile selvi formunda iki ağaç meydana getirilmiştir. Ayrıca üzerine sarmaşık sarılmış daha küçük birer selvi, palmiyeye benzeyen bir ağaç ve küçük boylarda bitkiler kompozisyonu tamamlar. Yukarıya yakın bir yerde ise eşit boylarda olmakla birlikte birbirinin eşi olmayan birer yuvarlak madalyon bulunur. Bunlardan sağdakinde Mühr-i Süleyman, yani altı kollu yıldız şeması içinde yazılar vardır. Soldaki ise rumili bezeme ile doldurulmuştur. Ayrıca yazı frizinin altında rumili köşelikler bulunur.

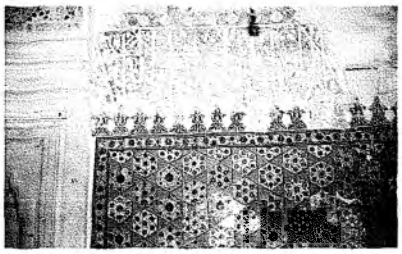


Edirne, Muradiye Camii Kalemişi ve Çini.

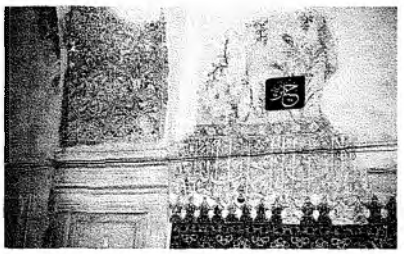
Bu tabakanın üzerinde lacivert zemin üzerinde beyaz yazılardan ibaret bir şerit, duvarın alt bölümündeki çinilerin hemen yukarısında yer almaktadır. Bu duvardaki çinilerle kalem işlerinin yerleşimi üzerinde özellikle durulması gerekir. İlk tabakadaki kalem işleri ile mihrap çinileri arasındaki büyük uyum, yapının orijinal süslemesi oldukları savını güçlendirir. Buna karşılık, duvarların alt bölümlerindeki altıgen çinilerin duvar süslemesi ile hiçbir tematik bağlantısı yoktur. Bunların Muradiye Camii ile çağdaş bir başka yapı için, belki de Edirne Sarayı için hazırlanan çinilerden arta kaldığı ve sonradan burada kullanıldığı ileri sürülür. Altıgen çiniler, yukarıdan kabartma mavi-beyaz desenli palmet dizisinden ibaret çinilerle sınırlandırılmıştır. Kırmızı zeminli ilk kalem işleri, duvardaki çinilerin altına doğru devam eder ve palmetlerin arasından görülebilir. Bu duruma göre, en azından palmet çinilerin de mavi zeminli yazı bordürün yapımı ile birlikte, çok geç olmayan bir dönemde buraya yerleştirildiği düşünülebilir.

Üçüncü bir tabaka, tabhane odalarındaki, bir yazı frizi parçası ile mimârî elemanlardan ibarettir ve 1753 yılındaki tamirden kalmış olabilir. Dördüncü bir tabaka ise mihrabın yukarısında, hayli bir mimariyi gösteren, benzerlerine 19. yüzyılda rastlanan bir örnektir.

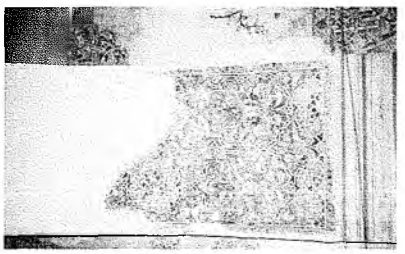
Yapımı 1424 yılında tamamlanan Bursa Yeşil Camii'nin orijinal kalem işlerinden oldukça büyük bir kısmı günümüze gelmiştir. Bunlara dayanılarak örtü sisteminin tamamının kalem işleri ile kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Edirne Muradiye Camii kalem işleri, beylikler dönemine has araştırma eseri özelliklerine sahip iken,



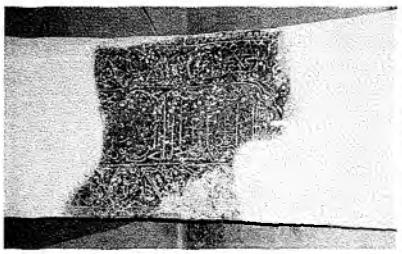
Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.



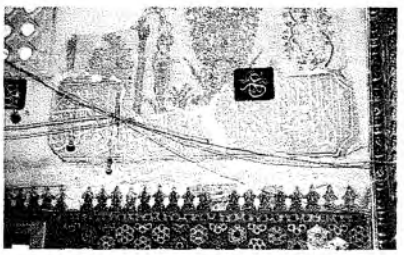
Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.



Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.



Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.

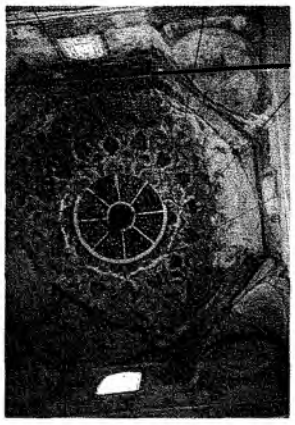


Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.

Edirne, Muradiye Camii Kalemişi.

Bursa Yeşil Camii kalem işlerinde, klasik dönemi hazırlayan daha yerleşmiş bir üslubun özelliklerini görüyoruz.

Orta eksendeki büyük kubbelere geçiş bölgeleri ve kubbe etekleri, güneydoğu tabhanede ise hemen hemen bütün üst yapıda sıvalar temizlendiğinde, süslemeler orijinal renkleri pek az solmuş ve desenleri pek az etkilenmiş halde meydana çıkmıştır. Daha sonra üzerlerinde fazla oynama yapılmadığından, bu, kesin tarihi belli örnek, dönem süsleme sanatının daha iyi anlaşılabilmesi konusunda büyük önem taşımaktadır. Desenlerin çoğu palmet ve rumi grubundandır ve bazı yerlerde hatâî bezeme ile tamamlanmışlardır. Kırmızı ya da lacivert zemin üzerinde siyah konturlu sarı ve beyaz motifler yer almaktadır. Büyük kubbenin eteğindeki yazı kuşağı ile tabhanedeki kartuş içindeki yazılar, dönemin tipik örnekleridir. Kırmızı zemin üzerine beyaz ve siyah yazılar, rumili kıvrık dallar arasına yerleştirilmiştir.



Edirne, Üç Şerefeli Camii
Yan Kubbe, Kalemişi.

Edirne'deki Üç Şerefeli Camii'nin ilk tanınan kalem işleri, revak kemerlerinde bulunmaktadır.[4] Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, bu kalem işleri için "devrinin" tanımını yapmıştı. Ancak bunlar, 1443-1447 yıllarına ait orijinallerinin ana çizimlerine uyularak, 1762 tamirinde, tamamen farklı bir üslupta yenilenmiştir. Böylece klasik süsleme öğelerine, barok ve rokoko bir üslûba dönüşmüştür. Üç Şerefeli Camii'nin orijinal kalem işleri kısmen dökülmüş halde, 1960'lı yılardan sonra sıva altından çıkarılmıştır. Ortadaki büyük kubbede yazı şeridi, yandaki dilimli kubbede rumili simetrik bordür niteliğinde süslemeler bulunmuştur. Bu orijinal bezemenin renklerinde klasik dönemin tercihlerine uyularak lacivert zemin üzerine sarı ve beyaz motifler işlenmiştir. Bu yapının süslemesi artık, klasik dönem sanatının tüm özelliklerini taşımaktadır.

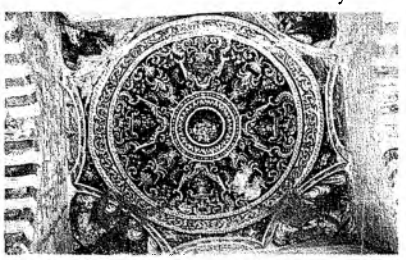
Klasik dönem öncesi Ankara'nın, Hoca Hundî ve Geneği gibi mescitlerinde, ahşap üzerinde tercih edilen süsleme ise, ahşap renkli nakışlardır. Daha geç dönemlerin Ankara mescitlerinde de bu nakış geleneği çokça sürdürülmüştür.

KLASİK DÖNEM

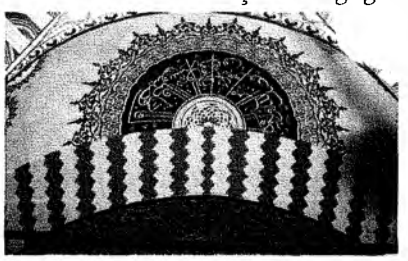
İstanbul'un fethi ile başlayan klasik Osmanlı döneminde, erken dönem sanatındaki kendini arama heyecanının yerini, yerleşik, belli kurallara uyulan bir sanat akımı ortaya çıkmıştı. Kompozisyonlar daha dengeli, renkler daha ağırbaşlı idi. Açıklı koyulu maviler ve lacivertler zeminlerde tercih edilirken, desenlerde kiremit kırmızısı, sarı ve beyaz ön planda geliyordu.

Kalem işlerinde başta rumiler olmak üzere geleneksel çok stilize motifler tercih ediliyordu. İslâm sanatında önemli bir yer tutan ve Osmanlıların da çok sevdiği ge-

Edirne, Muradiye Camii
Mihrap Üstü.

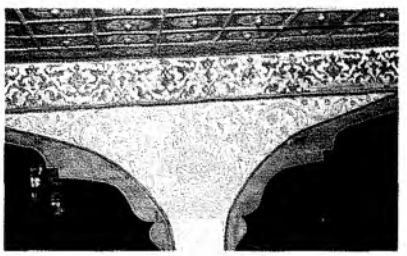


Edirne, Üç Şerefeli Camii
Kalemişi.

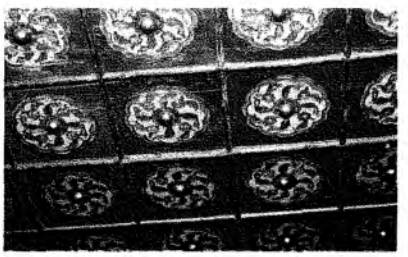


Edirne, Selimiye Camii
Çeyrek Kubbe, Kalemişi.

Edirne, Selimiye Camii
Kubbe.



Edirne, Selimiye Camii
Müezzin Mahfili, Detay.



Edirne, Selimiye Camii
Müezzin Mahfili, Detay.

ometrik motifler ise nadiren kullanılmıştır. 16. yüzyılın ortasından başlayarak Osmanlı süsleme sanatlarının simgesi haline gelen naturalist bitki motiflerine ise hemen hemen hiç yer verilmemiştir.

İstanbul'da 15. yüzyılın ikinci yarısına ait Davut Paşa ve Rum Mehmet Paşa Camilerinin orijinal kalem işlerinden pek az da olsa kalıntılar günümüze gelmiştir.

Klasik Osmanlı yapılarının çoğunda kalem işleri, geç dönemde yapılan onarımlarda, bu onarımın yapıldığı dönemin üslubundaki süslemelerin altında kalarak kaybolmuştur. Restore edildiklerinde ise tamamen yenilenmeleri yoluna gidildiğinden orijinallikleri tamamen kaybolmaktadır. Son yıllarda yapılan tamirlerde modern restorasyon anlayışına bir ölçüde de olsa saygı gösterilmeye başlanmıştır.

Fatih Camii yenilenirken doğal olarak yenilendiği dönemin süslemesi tercih edilmişti. Burada da tam tersine bir anlayışla, tamir sırasında yıkık caminin yerine çok daha sonra tamamen yeni plana göre yapılan camideki süslemenin yerine her nedense Fatih dönemi üslûbunda süsleme yapılmıştır.

16. yüzyıl ortasından itibaren, Osmanlı mimârîsinin hemen hemen bütün yapıları Mimar Sinan'ın eseridir. Bunların süslemesinde birkaç istisna ile sadelik ve ağırbaşlılığa önem verilmiştir. Kalem işlerinde kullanılan motiflerde, yapıdaki yerlerinde, belli kriterlere ve programlara uyulmuştur. Bu yüzden yapıların kalem işlerini ayrı ayrı incelemek yerine ortak özellikleri üzerinde durmak istiyoruz. Ayrıca özel durumdaki bazı yapılara kısaca değineceğiz.

Tipik bir Sinan yapısında, kemerler, eğer fazla geniş değillerse, renkli taştandır, ya da renkli taş gibi boyanarak bu izlenim verilmiştir. Geniş kemerlerde ise oldukça sade bordürler ya da yazı frizleri bulunur. Kalem işleri daha çok mimârî elemanların sınırlarını belirtmede kullanılmıştır. Kubbe ortasında genellikle daire istifli bir yazı yer alır. Bu yazının etrafı, tığlarla sonuçlanan, genellikle rumi ya da hatai desenli bordürlerle çerçevelenmiştir. Tığların uzantıları kubbe eteğine kadar devam eder ve buralarda beyaz zemin üzerinde şemseler ya da değişik formlarda madalyonlar içinde yine çoğu rumili süsleme yer alır.

16. yüzyıl ortasının önemli yapılarından İstanbul'daki Şehzade Camii'nin uzun süren tamirinde bezemelerin orjinalliğini korumaya özen gösterilmiş, alttan çıkan kalem işleri ve malakariler çağdaş restore anlayışına uyulmaya çalışılmıştır.

Bosna'nın Foça şehrindeki 1550 tarihli Alaca Camii, taş üzerine kalem işinin en güzel örneklerine sahip olması ile ün kazanmıştır.[5] Şemse içinde bahar açmış meyva ağacının kalem işinde uygulandığı tanıdığımız tek eserdir. Ayrıca, Çin bulutu, hatai gibi klasik dönem için karakteristik olan motifler de bu kalem işlerinde yer alıyordu. Bu güzel yapının Bosna'daki savaş sırasında harap olduğunu sanıyorum.

Klasik dönem süsleme sanatının en önemli örneklerini taşıyan İstanbul'daki Rüstem Paşa Camii, 1990'lı yıllarda köklü bir restorasyon geçirdi. Bu sırada binanın özelliği nedeniyle çinilerin bakımına ağırlık verilmekle birlikte orijinal kalem işleri de ortaya çıkarıldı ve çok özenli bir şekilde elden geçirildi. Böylece klasik dönem kalem işlerinin günümüze gelen az sayıdaki örneklerine katkı sağlandı.

Edirne Selimiye Camii'nin büyük kubbesi ile belli bir yükseklikten sonraki ana yüzeylerinde, kısmen bozulmuş ve dökülmüş de olsa, orijinal kalem işleri görülebilmekte idi. Bazı kısımlarda ise tamirlerde yapılmış barok-rokoko süslemelerin altındaki orijinal kalem işleri, 1980'li yıllardaki restore işlemleri sırasında ortaya çıkarılmıştır.[6] Kemerlerdeki kalem işlerinin kompozisyonla-

Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı.

İstanbul Rüstem Paşa Camii.

Edirne, Selimiye Camii Hünkar M. Pencere Tavanı.

rın, kumaş desenlerine benzemesi dikkati çekmektedir. Ayrıca naturalist çiçek motifleri de orijinal süslemenin parçası oldukları kabul edilerek renkleri tazelenmiştir.

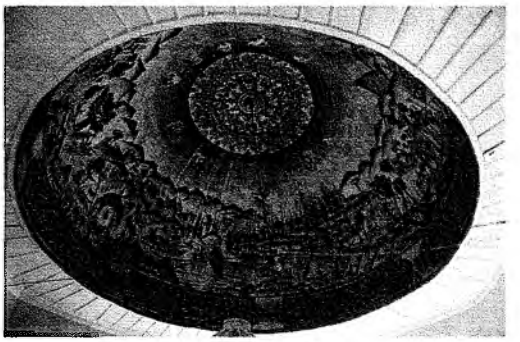
Selimiye Camii'nin müezzinler mahfili, ahşap üzerine kalem işi süslemenin seçkin örneklerindendir. Daha önce orijinal süslemesinden bazı izleri görülebiliyordu. Restore sırasında ince bir çalışma ile üstteki geç dönem süslemeleri temizlenerek, 16. yüzyıl tabakası ortaya çıkarıldı. Kasetli tavanında saz yapraklarından fırıldakların yer aldığı eserin kemer köşeliklerinde hatâîli süslemeler bulunduğu böylece saptandı. Tavan çevresinde ve eserin dışa bakan yüzeylerindeki rumili, hatâîli, Çin bulutu motifli çeşitli bordürlerin de temizlenmesiyle yapıya zenginlik katan, grubunun en güzel ve iyi korunmuş bir eser, kazanılmış oldu.

Edirne, Selimiye Camii Kalemişi.

Topkapı'da 16. yüzyılın ikinci yarısında Mimar Sinan'ın inşa ettiği Kara Mustafa Paşa Camii'nin ahşap mahfilinin tavanında ahşap üzerine klasik rumi ve hataili, şemse-köşebent düzeninde bir süsleme bulunmaktadır.

Üsküdar Atik Valide Camii'ndeki ahşap mahfil tavanı, geometrik süslemeli kalem işlerinin tanıdığımız az sayıdaki örneklerindendir. On kollu yıldızlardan çok güzel bir geometrik kasetleme sistemi içinde stilize klasik kalem işleri ile türünün seçkin bir örneğidir.

Topkapı'daki Takkeci İbrahim Ağa Camii, 16. yüzyıl yapılarının kâgir ağırlıklı yapıları arasında, ahşap kubbesi ve taşıyıcı elemanları ile farklı bir örnek olarak önemlidir. 16. yüzyıl sonlarının ahşap üzerine kalem işi örnekleri, buradaki ahşap ögelerin üzerlerindeki boyalar temizlendiğinde ortaya çıktı. Çinilerindeki naturalist motiflere karşın, renkli nakışlarında rumili bezeme tercih edilmiştir. Camiin giriş bölümünün tavanındaki ahşap panoda, kitap ciltlerindeki gibi bordür içinde şemse ve köşebent düzeninin uygulandığı rumili, bulut motifli ve hatâîli süslemede lacivert ve kiremit kırmızısı zemin alternatif olarak kullanılmıştır. Siyah konturlu motifler bu zemin üzerine sarı ve beyaz olarak işlenmiştir. Bu çok seçkin pano, korunmak üzere Vakıflar Başmüdürlüğü'nce yerinden alınmıştı. Tekrar eski yerine konulup konulmadığını ve eğer bugün yerinde değilse nerede bulunduğunu kontrol etmek olanağını bulamadık.



Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı.

17. yüzyıl başlarının ünlü yapılarından Sultan Ahmet Camii'nin özellikle batılı gezginler arasında Mavi Cami olarak ün yapmasının nedeni, üst yapısındaki mavi rengin hakim olduğu kalem işleridir.

KLASİK DÖNEM SONRASINDAN ÖRNEKLER

Üsküdar'daki 1708-1710 tarihli Yeni Valide Camii'nde döneminin kalem işlerini buluyoruz. Burada, gerek mimari, gerekse süsleme, henüz klasik dönem özelliklerinden pek de ayrılmadığı dikkatimizi çeker. Halbuki aynı yılların bazı eserlerinde yeni bir akımın oldukça kuvvetli izlerini buluyoruz.

Klasik dönemden bazı yapılara uzun süre sonra eklenen bazı mimârî elemanların, çok daha sonraki dönemlerin üslûbunda süslendiğini görüyoruz. Bunlar arasında İstanbul'daki 1520'li yıllara ait Sultan Selim Camii'nin müezzinler mahfili de bulunmamaktadır. Buradaki süslemeler, tarihi belli bazı eserlerle büyük benzerlik göstermektedir. Kitap süsleme sanatının büyük ustalarından 1720'lere ait tarihli eserlerini tanıdığımız Ali Üsküdârî'nin, E.H.Ayverdi Koleksiyonu'ndaki imzalı eseri lake ciltte görülen kartuş içinde buketler, Sultan Selim Camii mahfilinde de tekrarlanmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki 3. Ahmet Yemiş Odası da aynı sistemde bölümler içinde yer alan vazolu ve vazosuz çiçek demetleri ya da tek çiçekler, kalem işi tekniğinde olmamakla birlikte, duvar süslemesi örnekleri olarak burada anılmaya değer.

Ortaköy Camii, 19. yüzyıl ortasının önemli yapılarından biridir. Bu yapı, aydınlık, dışarıya açık mimârîsiyle dikkati çekmektedir. Adeta sarayı andıran mekânı, süsleme bakımından da döneminin saraylarını andırmaktadır. Mermer taklidi duvar süslemelerinin tamiri sırasında yapılan başarısızca yenilenmesi üzücü olmuştur. Kubbe içinin süslemesindeki mimârî dekorun derinlik hissi verecek şekilde perspektifi ilginçtir.[8] Buna benzeyen süslemelerin çok başarılı örneklerini Dolmabahçe Sarayı'nın muayede salonunda görebiliriz.[9]

19. yüzyıldan başlayarak kalem işlerinin yerini duvar resmi niteliğindeki süslemeler almaya başlamıştır. Yapılar genellikle kalem işi değil, yağlıboya ile bezenmiştir.

Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Külliyesi'nin avlusundaki şadırvanın kubbe içinde, kalem işini andıran teknik kullanılmıştır. Burada büyük bir İstanbul panoraması bulunmaktadır. Resimler 1875 tarihli ve Zileli Emin imzalıdır.[10] Bu panoramada İstanbul'un köprüleri, camileri, evleri, türbeleri yanısıra İstanbul yaşamını canlandıran öğeler de kullanılmıştır. Bunlar arasında tramvay, tren, buharlı gemi gibi taşıt araçları, masa, sandalye gibi ev eşyası da bulunmaktadır. Daha az bilinen bir örnek ise Amasya II. Bayezit Camii Şadırvan kubbesi içindeki İstanbul panoramasıdır.[11]

19. yüzyıl sonunun ve 20. yüzyıl başının yapılarında giderek milli akımların ortaya çıktığını görüyoruz. Bu dönem yapılarında kalem işlerinden vazgeçilmiş, tavan ve kubbelerde yağlıboya ile geleneksel süslemeleri çağrıştıran, ancak onların pek de iyi anlaşılmamış kopyaları niteliğinde bezemeler yapılmıştır. Osmanlı döneminin sonuna kadar süren bu çeşit bezemeleri, Aksaray Valide Camii'nde, Yıldız'daki Hamidiye Camii'nde bulabiliriz. Daha sonraki yıllarda ise örneğin Bebek Camii'nde klasik süslemeye dönülmüştür.

---

1 Y. Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir*, İstanbul 1979, s. 573, res. 612-615.

2 Y. Demiriz, "Bilecik'te Orhan Gazi İmareti'nin bugünkü durumu ve süslemesi hakkında notlar", *Vakıflar Dergisi* 21, 1990, s. 165-172.

3 Bu kalem işleri, İtalya'nın Venedik Üniversitesi'nde yapılan bir Doktora tezine bile konu olmuştur. Bkz.: Elisabetta Gasparini, *Le Pitture Murali della Muradiye di Edirne*, Quademi del Seminario di Iraniztica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Universita Degli Studi di Venezio, 18, Padova 1985.

4 A. Süheyl Ünver, "Edirne'de Üç Şerefeli Cami avlusu kubbeleri içindeki devrinin süsleri hakkında", *Arkitekt*, sayı 211-214, s. 166-168.

5 Andrej Andrejevic, *Aladza Mosquée a Foca*, Beograd 1972, s. 85-88, res. 17-26.

6 Restorasyonla ilgili geniş bilgi için bkz.: Doğan Kuban - Çelen Birkan, *Edirne Selimiye Camii Restorasyonu*, Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul 1990.

7 Y. Demiriz, *"18. Yüzyılda Çiçek Ressamlığı", 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri 20-21 Mart 1997*, İstanbul 1998, s. 83, res. 12.

8 F. Kartın, *"Ortaköy Camii Tamir ve Onarımı"*, Rölöve ve Restorasyon Dergisi I, 1974, s. 87-98; Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İstanbul 1982, s. 198-203, res. 202-203.

9 Tuğlacı, 1982, s. 120-122.

10 G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 160, res. 126-127.

11 Renda, 1977, s. 158-160, res. 125.

FAS'TA YAŞATILAN BİR OSMANLI SANATI: NAHILCILIK

PROF. DR. METİN AKAR
DOĞU AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ / K.K.T.C.

Fas, bizim kadîm dostumuz ve vaktiyle sınırdaş iken XIX. asırdaki millî cezirden sonra uzakta kalan eski komşumuzdur. Tarihî belgeler bulunduran arşivler, sefaretnameler, seyahatnameler, Türk-Fas dostluğunu gösteren yapraklarla doludur. Bu eski dost ve komşu iki devletin ulusları tabiî olarak birbirleriyle görüşmüşler, birbirlerinden etkilenmişlerdir.[1] Fas'ta Türkler'den alınan ve asırlarca yaşatılan, en önemli kültür unsuru nahılcılıktır.

Türkçede *nahıl, nahil* veya galat olarak da *nakıl* şeklinde[2] kullanılan bu söz dilimize Arapçadan geçmiştir. Arapçada *nahl* şeklinde söylenen ve "hurma ağacı, palmiye ağacı" anlamına gelen bu kelime Türkçede yeni bir anlam kazanmış "gelin odasına konmak üzere gelinin önünde getirilen, yapma meyvalar ve çiçekler ile, altın ve gümüş yapraklarla süslenen, bal mumundan mamul ağaç taklidi"[3] mânâsına gelmiştir. Nahıllarda değerli taşlar, renkli yaldızlı kâğıttan yapılmış süsler, insan ve hayvan figürleri de görülürdü.[4] Nahıl yapan kişiye *nahîl*,[5] *nahıl-bend* ve *nakılcı*,[6] nahıl üretme sanatına da *nahıl-bendî* (Fr. céroplastie) denirdi.[7] Şiir dilinde, *nahl* bazan bir fidan, bazan bildiğimiz nahıl, bazan da ince, uzun ve narin vücutlu dilber anlamına gelirdi.[8]

Osmanlı Türkçesinde nahıl yerine *mum alma* ve sultan düğününde sağdıç olan vezirin nahılına da *sağdıç mumu* (ve vezir mumu) dendiğini İ.H. Uzunçarşılı, Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ına dayanarak bildiriyor.[9] Vaktiyle İstanbul ağzında yaşayan *nakıl* ve *pür-nakıl* kelimelerinin istiare yoluyla "meyvası dalları basmış ağaç" anlamında kullanıldığı bilinmektedir.[10]

Resim 1. XVI. yüzyıla ait bir düğün nahılı, Viyana Millî Ktp., nr. 8626 (M. And, s. 219'dan)

NAHILIN MENŞE'İ

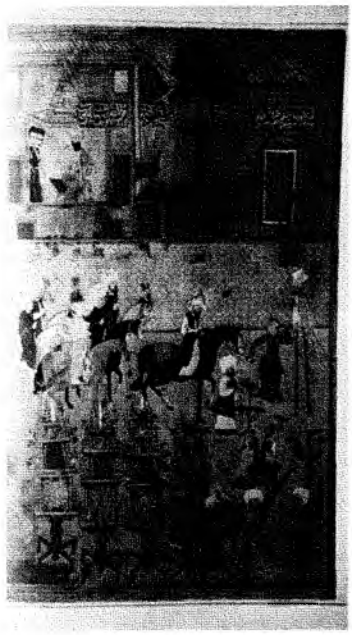
Başka ulusların kültürlerinde de nahılcılık bulunduğunu (meselâ İran'da), bunun Osmanlılara Bizans kültüründen geçtiğini söyleyenler[11] vardır. İ. H. Uzunçarşılı bunun Orta Asya'dan ve İran'dan gelen bir süsleme sanatı olduğunu söyler. Menşei nereden olursa olsun Osmanlılar bu sanatı millî ve dinî hayatın önemli bir unsuru hâline getirmişlerdir. Meşhur Osmanlı müelliflerinden Hüseyin Ayvansarayî nahılın ilk mucidinin Nahılbend Hasan Efendi olduğunu iddia eder.[12] Evliya Çelebi nahılcılık işini daha eskilere götürerek nahılcı esnafının pîrlerinin sahabeden Müyesser Ezherî olduğunu söyler.[13]

TÜRK KÜLTÜRÜNDE NAHIL

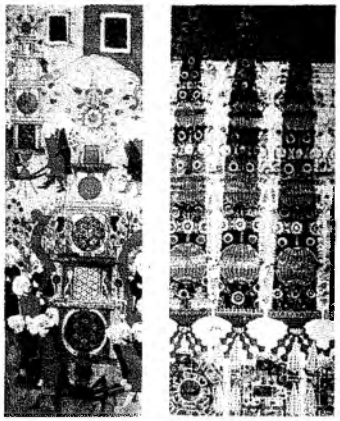
XV. asırdan önce Osmanlıların nahıl yapıp yapmadığı konusunda bilgimiz yoktur. Aynı asrın ilk yarısında, Fatih Sultan Mehmet'in düğününde nahıl bulunduğunu ve bunu şair Hâmidî'nin divanında bildirdiğini İ. H. Uzunçarşılı nakleder.[14] Fatih dev-

Resim 2. XVI. yüzyıla ait dört düğün nahılı, Viyana Millî Ktp., nr. 8615 (M. And, s. 211'den).

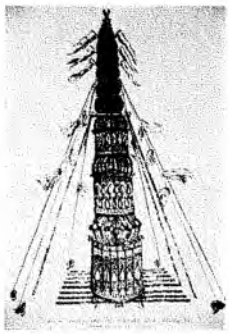
Resim 3. Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in 1582'de yapılan sünnet şenlikleri için yapılan nahıllar (sağda, 4 adet). Sûr-nâme-i Vehbî için Nakkaş Osman'ın yaptığı minyatür (M. And, Resim 123'ten).



Resim 4. Şehzade Mehmed'in sünnet düğününde (1582) yürütülen dört nahıl. Şehinşâhnâme-II, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., B.200 içinde (M. And, Resim 122'den).



Resim 5. 1582 şenliklerinden iki tipik XVI. yüzyıl nahılı. Sûr-nâme-i Hümâyûn, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., H.1344 içinde (M. And, Resim 120'den).



Resim 6. Avcı Sultan Mehmed'in oğlu Şehzade Mustafa'nın sünnet düğününde (1675) görülen iki dev nahıldan biri. Dr. Covel tarafından çizilmiştir (M. And, s.209'dan).

Resim 7. 1675 yılı sünnet şenliklerinde görülen bir küçük nahıl. Resim Dr. Covel tarafından çizilmiştir (M. And, s. 213'den).

rinde İstanbul'da, Küçükayasofya yakınında "Nahılbend" mahallesinin varlığı da bilinmektedir.[15] Bugün de İstanbul'da Sultanahmet meydanına çok yakın bir yerde "Nakılbend sokağı" mevcuttur. Yine bu devirde, İstanbul'da nahılcılık sanatının var olduğunu gösteren bir delil de Lâtîfî Tezkiresi'nde yer alan Kandî maddesindedir. Cem şairlerinden olan Kandî'nin mesleği nahılbendlik imiş.[16] Sultan II. Bayezid tarafından İstanbul'da yaptırılan bir cami de "Nahil-bend Mescidi" adını taşır.[17] Sekizinci dipnotta Necâtî'den örnek olarak verilen beyit de nahılın 15. yüzyılda varlığının delillerindendir. Divanlar, sûrnameler, yerli ve yabancı seyyahlarca yazılan seyahat ve tarih kitapları nahılcılık geleneğinin bizde 19. yüzyıla kadar devam ettiğini göstermektedir.[18]

Zamanımızda Türkiye'de unutulmaya yüz tutan nahılcılık geleneğininin Ürgüp'te,[19] Denizli'nin Çal ilçesinde,[20] Kars'ın Terekeme köylerinde[21] basit plânda da olsa yaşadığı, yaşatıldığı bilinmektedir.

OSMANLILARDA NAHILLI ŞENLİKLER

Kaynaklarda sarahat olmamakla birlikte, Osmanlı kültüründe *düğün nahılı* ve *şenlik nahılı* olmak üzere iki aslî türün olduğu anlaşılıyor. Düğün nahıllarında süsleme unsuru olarak daha çok değerli madenler, altın ve gümüşten çekilmiş teller, değerli taşlar kullanılır.[22] Bunların boyutları da şenlik nahıllarına göre daha küçüktür. Şenlik nahıllarında asıl malzeme renklendirilmiş bal mumu,[23] mumdan yapılmış çiçekler, tahta ve ipten meydana gelir.[24] Boyları da oldukça yüksektir; ağırlıkları fazladır.[25]

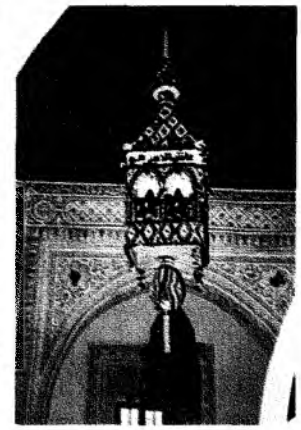
Ebadları bakımından da üç boy nahıl görülmektedir. Uzunlukları 22 metreyi bulan büyük nahıllar şehzadelerin sünnet düğününde, evlenme şenliklerinde veya sultanın kızlarının düğün ve nişanlarında yaptırılır, düğün yahut şenlik alaylarının önünde götürülür. Orta boy nahıllar padişah kızlarının düğünlerinde yapılır, gelin arabasının önünde taşınır. Küçük boy nahıllar hem saray düğünlerinde,[26] hem de sıradan düğünlerde süs ve servet göstergesi olur.

Nahılların asırlar boyunca da farklı şekillere sahip oldukları bize ulaşan minyatürlerden ve çizimlerden anlaşılmaktadır. XVI. yüzyıl başlarında küçük ve değerli

nahıl imalinde önce ince altın veya gümüş tel ve balmumundan iskelet yapılır, sonra bu iskelet çiçek, renkli kumaş parçaları ve hayvan resimleri ile süslenirdi. Bu nahıllar düğün hediyesi olarak geline götürüldüğü gibi lohusa odalarına da konurdu.[27] Büyük nahıllar ise geniş meydanlarda, dev çadırlar içinde yapılır. Önce ahşap iskelet üzerine tahta kutular işlenir, sonra renkli mumlarla çiçek vs. motifleri ortaya çıkarılırdı. Bilhassa Osmanlı devletinde şenlik nahılları böyle yapılırdı.[28]

Resim 9. XIX. yüzyıl başlarında bir nahıl, M. Melling'den (İ. H. Uzunçarşılı, Nahıl ve Nakıl Alayları, s. 63'den).

Resim 10. Saleli sanatçılar tarafından yapılan günümüze ait bir nahıl (M. Akar arşivinden).



Resim 11. Şerif Hassûnî türbesinde korunan bir nahıl (M. Akar arşivinden).

Osmanlılarda ilk nahıl alayı Kanuni devrinde Maktul İbrahim Paşa'nın düğününde görülmüştür.[29] XVI. asırda, 1582 yılında Sultan III. Murad'ın oğlu Mehmed'in 60 (veya 53) gün süren sünnet şenliklerinde dev nahıllarla birlikte 360 küçük nahıl İstanbul sokaklarında dolaştırıldı. Dev nahıllar ve nahıl alayları sokaklara sığmadığından bazı saçaklar ve duvarlar yıktırıldı.[30]

6 Aralık 1593'te Sultan III. Murad'ın kızı Fatma Sultan, Vezir Bosnalı Ali Paşa'ya verilir. Bu münasebetle yapılan tören şenliklerinde de nahıllar taşınır.[31]

XVI. yüzyıl Osmanlı nahılları genellikle çok katlı olarak imal edilirdi. Her katta ayrı bir tezyinî birim vardı. Birimler uca doğru küçülürdü. Her birim mutlaka küre, küp, silindir gibi düzgün geometrik şekillerde yapılırdı. Bugün Fas'ta görülen nahılların da düzgün geometrik şekillerde olması XVI. yüzyıl Osmanlı nahılları ile benzerlik gösterir.[32]

XVII. yüzyılda, 1646 yılında Sultan İbrahim'in kızı, Fazlı Paşa ile nikâhlanır. Bu törende de her biri 50 kişi tarafından taşınan iki dev nahıl vardır.[33] Avcı Sultan Mehmed'in oğlu Sultan Mustafa için Edirne'de yaptırdığı sünnet düğününde gümüş ve altın tellerle süslü nahıllar vardı. Her birini 40-50 kişi taşıyordu. Şenliği izleyen Dr. Covel'ın resmettiği bu iki dev nahıldan biri ile bir küçük nahılın çizimleri makalemizin içindeki resimlerde mevcuttur. XVII. yüzyıl nahılcılığı hakkında Evliya Çelebi de ilgi çekici bilgiler vermektedir.[34]

Resim 8. Sultan III. Ahmed'in dört oğlu ve yeğenlerinin düğünü için 1720'de yaptırdığı şenliklerde görülen iki dev nahıl. Sur-nâme-i Vehbî-i, Topkapı Sarayı Müzesi, nr. A 3593 içinde (M. And, Resim 118'den).

XVIII. yüzyılda yer alan üç önemli şenlikte de nahıllar, eğlence hayatımızın vazgeçilmez unsurları olarak yerlerini alırlar. 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in üç oğlunun sünneti ile saraya mensup hanım sultanlardan ikisinin düğünü vesilesiyle büyük şenlikler yapılır. Dört dev nahıl, yüzlerce küçük nahıl ve şeker bahçelerinden oluşan şenlik alayı şehirde yürütülür. Sultan bile bu muhteşem alayı yer değiştirmek suretiyle defalarca izler. Seyyid Vehbî bu şenlikleri kaleme almış nakkaş Levnî de kitabı süslemiştir.[35] 1724'te, Sultan III. Ahmed'in kızı Ümmü Gülsüm ile Nevşehirli Ali Paşa'nın düğününde de büyük nahıllar görülür. 1748'de aynı padişahın kızı Zübeyde Sultan'ın düğününde de 20 okka gümüş kullanılarak büyük nahıllar yapılır.[36] Nahıllar XVIII. yüzyılda daha zarif

hâl almış, nahl başlarına hilâl yerleştirmek gelenek hâline gelmiş, taşıma tablaları da daha zarif şekilde imâl edilmiştir.

XIX. asırda nahıllar küçülür, basitleşir. İmâl esnasında daha çok gümüş teller kullanılır. Melling'in koleksiyonunda yer alan nahıl resimleri bu fikri doğrulamaktadır.[37]

FAS'TA NAHIL

Günümüzde Mağrib'de dinî günler ve bayramlar içinde en çok değer verilen, en çok etkinlik gösterilen gün mevlid kandili günüdür. Faslılar buna "mevlid bayramı" derler. Magrib'de mevlid gerçekten bir kandil değil, âdetâ bir bayram günü, hattâ bir bayram haftasıdır. Mevlid haftası, devletin, vakıfların, derneklerin ve dinî-tasavvufî teşkilâtların katkıları ile kutlanır. Mevlid kutlama programları afişlerle, el ilânları ile, gazetelerle, radyo ve televizyon kanalları ile halka duyurulur. Bir hafta boyunca Hz. Peygamber'in hayatı ve sözleri, İslâm tarihi hakkında konferanslar verilir, Endülüs müziği, halk müziği konserleri düzenlenir, halk oyunları gösterileri yapılır.

Resim 12. Şerif Hassûnî türbesinde korunan bir nahıl (M. Akar arşivinden).

Fas'ın idarî başkenti Rabat, Buragrag ırmağı ile Sale şehrinden ayrılır. Sale'de mevlid haftası Osmanlı-Türk kültürünün yayılma alanını göstermesi bakımından bir başka ehemmiyet taşır. Bu şehirde kutlamalar, Mevlid kandilinden bir gün önce, asırlardır tekrarlanan büyük bir gösteri ile, şenlik ile başlar. Sale'nin koruyucusu olduğuna inanılan Sidi Abdullah Bin Hassûn (1514-1604)'un[38] türbe ve zaviyesinden alınan, çiçek şeklinde olan, her biri 4,5 cm. büyüklüğünde ve rengârenk mumlarlarla süslenmiş nahıllar, nakışlı elbiselerini giymiş mavnacılar loncası üyelerinin ellerinde belli bir güzergâhda gezdirilir. Merasim kortejine çeşitli tarikat mensupları, hayır dernekleri üyeleri de katılır. Nahılların taşındığı güzergâh tambur, naat, ilâhi ve flüt sesleri ile dolar. Bu tören halkla birlikte önceden kurulan tribünden yabancı misafirler ve diplomatlarca da izlenir. Tören sonunda nahıllar yine Sidi Abdullah Bin Hassûn'un türbesine bırakılır.

Resim 13. Sale'de nahıl alayında yürütülen nahıllar (M. Akar arşivinden).

Bu nahıl alayının ve umumen mevlid kutlamalarının Fas'taki bânîsi ve organizatörü Sultan Mulay Ahmed El-Mansur Ez-Zehebî' (1549-1603)[39] dir. Mulay Ahmed el-Mansur'un ömrünün bir bölümünü (1578'den önce) İstanbul'da geçirdiği bilinmektedir.[40] Bu yıllarda, İstanbul'da, bir mevlid kandili vesilesiyle yapılan şenlikleri ve özellikle nahıl alayını gördüğü ve etkilendiği Fas'ta çıkan bir gazetede yer alan bir makalede, A.H. rumuzuyla[41] yazan bir araştırıcı tarafından şöyle anlatılmaktadır: "Büyük mumlar (nahıllar) alayından etkilenmiş olan Fas Saadiyen sultanı Ahmet el-Mansur'un Türkiye'den dönüşte, Sale, Fas ve Marakeş'in ileri gelen esnafını, (bu) dinî alayın muhteşem manzarasını anlatmak için toplamasından bu yana beş asır geçti. O gün bu gündür, her yıl Şerif Hassûnî ailesi tarafından düzenlenen büyük mumlar (nahıllar) alayı, gittikçe daha kalabalık olan mümin (seyircileri) daha çok cezbediyor. Beş asırdan fazla zamandır, mevlîd kandilinden bir gün önce, 11 Rebiülevvel'de, büyük mumlar (=nahıllar) alayı Sale'de düzenli olarak organize edilir ve Sale bu alayı düzenlemede şanslıdır ve imtiyaz sahibidir. Sale, dinî geleneklere bağlılığın tipik gösterisi olan bu geleneği yıllarca korudu. Sultan Ahmet el-Mansur'un Türkiye'de kaldığı esnada bir günün mevlid kandiline denk geldiği, o günün Hz. Peygamber'in anısına sunulmak üzere, İstanbul'da yapılan büyük mumlar (nahıllar) alayından çok etki-

lendiği tarih kitaplarında kayıtlıdır.[42] Sultan, Magrib'e döndüğünde Sale, Fas ve Marakeş'in ileri gelen esnafını huzura çağırıp (Türkiye'de) şahit olduğu manzarayı onlara nekletti ve onlara aynı alayı tertip etmeyi emretti. Bu emir üzerine Magrib'de, Bu-ragrag'ın sahili boyunca yürüyen, büyüleyici ve güzel görünümlü büyük mumlar (nahıllar) alayı büyük bir titizlikle gerçekleştirildi. Sultan Ahmed el-Mansur, Hasan oğlu Ermiş Mulay Abdullah'ı bu alay ile uğraşmakla görevlendirdi. Sonra bu iş, onun soyundan gelenlere mahsus bir görev hâline geldi.[43] Fas'ta, bugün mumcu esnafından Belakbir ve Şakrun aileleri mensuplarının hünerli elleriyle yapılan nahılların ve devlet himayesinde Sidi Abdullah Bin Hassûn'un torunlarınca yürütülen bu geleneğin[44] Türk menşe'li olduğunun çeşitli delilleri vardır. Bunları şöylece özetleyebiliriz:

16. Fas'ta basılan ve nahıl resimleri bulunduran bir posta pulu, Pul 24 Mart 1977'de tedavüle çıkmıştır (M. Akar arşivinden).

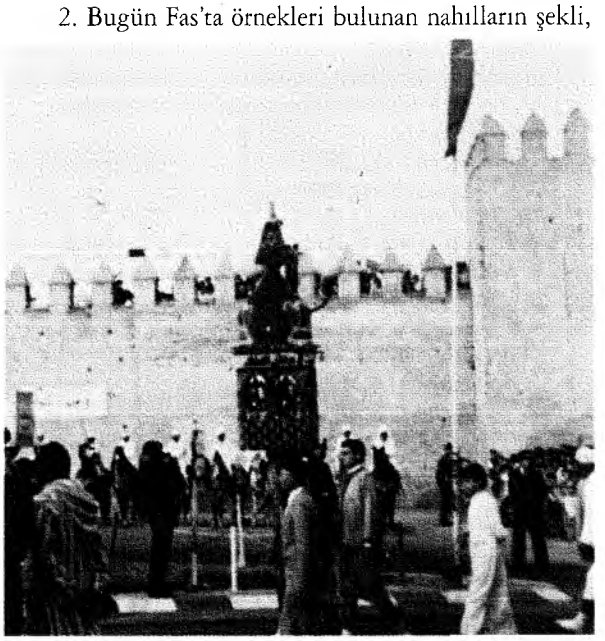
1. Fas'ta nahılcılık ve nahıl alaylarıyla mevlid kandili kutlaması geleneğinin Türklerden alındığını belirten Muhammed bin Ali Dukalî[45] gibi bir yerli tarihçi ile P. Paguinon[46] gibi yabancı araştırıcılar mevcuttur. Fas halkının kanaati de bu merkezdedir.[47]

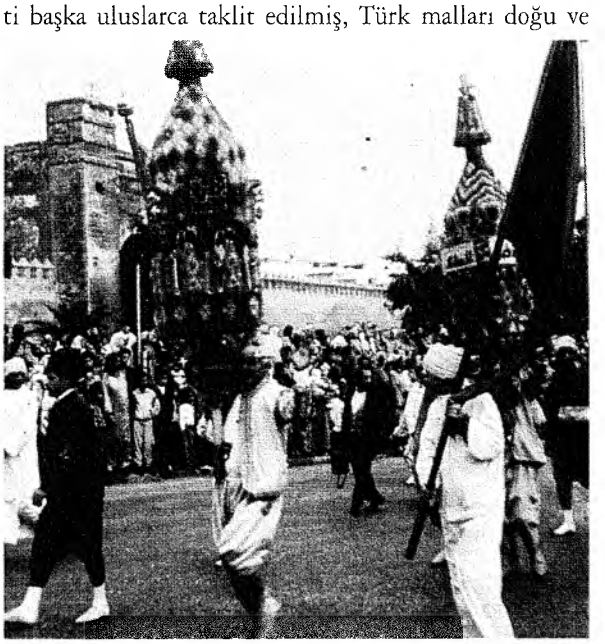
2. Bugün Fas'ta örnekleri bulunan nahılların şekli, İstanbul'da XVI. yüzyılda üretilen nahılların şeklini andırmaktadır. Faslı nahıl ustaları Türkiye'den aldıkları modelleri fazla değiştirmeden asırlarca taklit ve tekrar etmişlerdir.

3. Nahıllar Osmanlı İstanbul'unda şenliklerde, bayramlarda, mevlid kandillerinde, özellikle mevlid kandiline rastlayan sünnet düğünleri esnasında[48] alaylarla halkın önünden geçirilir. Fas'ta da nahıl alayı mevlid kandili kutlamalarında ortaya çıkmaktadır.[49]

4. Osmanlı nahıllarının üretimi ve yapımı esnasında tersanelilerin yardımına müracaat edilirdi. Özellikle "büyük nahılleri yaparken kendilerine kurulan, tersaneden getirilen serenler üzerine serilen çadırlarda ve yelkenler üzerinde çalışarak nahılleri hazırlarlardı".[50] Büyük nahılların taşınması esnasında tersane hizmetindeki payzanların (esirlerin) ve yürüyüş kolunun yönetiminde de kaptanların, tersane kethüdalarının görev aldıkları bilinmektedir.[51] Fas'ta da nahıl taşıma işi, Rabat-Sale arasında nehir taşımacılığı yapan ve geleneksel nakışlı elbiselerini giyen mavnacılar loncası üyeleri tarafından gerçekleştirilir.[52]

5. 16. yüzyıl Türk asrıdır. Osmanlının pek çok âdeti başka uluslarca taklit edilmiş, Türk malları doğu ve


Resim 14. Sale nahıl alayından bir görünüm. (M. Akar arşivinden).


Resim 15. Sale nahıl alayından bir görünüm (M. Akar arşivinden).

batı evlerini süslemiştir. Fas Sultanlığı'nın ve Fas sultanlarının da Türklerden etkilenmesi tabii görülmektedir.

SONUÇ

Bugünkü bilgilerimize göre Osmanlı'da ilk defa XV. yüzyılda görülen, XVI, XVII ve XVIII. asırlarda itibarının ve güzelliğinin zirvesinde bulunan, daha sonra da giderek unutulan ve basitleşen nahıl ve şenliklerde nahıl taşıma geleneği, XVI. asırda Kuzeybatı Afrika'nın en uzak topraklarına götürülmüş ve orada varlığını günümüze kadar bütün canlılığı ile sürdürmüştür. Bugün Fas'ta imal edilen nahıllar ve bunların üretiminde kullanılan malzeme ve teknikler, Türklerce unutulan bir sanat ürününün eskiden bizde de nasıl yapıldığı konusunda önemli ip uçları verecek niteliktedir. Fas nahılcılığının bu gözle incelenmesi Türk sanat tarihine çok şeyler kazandıracaktır.

---

1 11 Ekim 1987'den itibaren resmî görevle dört yıl bulunduğumuz bu ülke ile ilgili olan, Rabat'ta yatan ve ermişliğine inanılan iki Türk velî, İstanbul'a gelen Fas elçileri, Fas'a giden Türk elçileri, Fas'ta Türk izleri, Türk edebiyatında Fas ve Faslılar, Türkiye-Fas münasebetleri vb. konuları ihtiva eden izlenimlerimizi 05-21 Aralık 1992 tarihleri arasında *Ortadoğu* gazetesinde yayımlamışık. 16-18 Nisan 1992 tarihlerinde, Rabat'ta, V. Muhammed Üniversitesi'nde yapılan bir kolokyumda "Fas Arapçasında Osmanlı Türkçesinden Alınmış Kelimeler" adlı bildirimizde de dil erkileşimini 174 örnekle anlatmıştık. Bkz.: "Les mots Turces dans le dialecte Arabe du Maroc", *Le Maghreb à L'Epoque Ottomane*, Rabat 1995, s. 33-51.

2 Sadî, *Gülistan Şerhi*, s. 65.

3 Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, 1317, s. 1455. Ayrıca bkz.: Mehmed Salahî, *Kâmûs-ı Osmanî*, İst. 1313, s. 576-577.

4 Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara 1982, s. 213.

5 Mübeccel Kızılran, "Mehmed Hazîn ve Surname'si", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 4, 1988, İstanbul 1989, s. 61-98.

6 Evliya Çelebi, *Seyahat-nâme*, Topkapı Sarayı Ktp., Bağdat nr. 304, yk. 199b.

7 Celâl Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. III, İst. 1950, s. 1496.

8 Birincisine örnek olarak Riyâzî'nin bir beyitini;
Salınıp nâz ile o sermest-i sahhâ-yı cemâl
Âteş-i bâdeyle nahl-i erguvân olmuş gelir
(A. Gölpınarlı, *Divan Şiiri*, 17. yy., s. 57), İkincisine örnek olarak Necatî'nin bir beytini:
Bezmiine bir nahl-i rengîn bağladı kim yaraşur
Andan itse lûtf yollarını istifsâr gül
(*Necatî Bey Divanı*, haz.: Ali Nihad Tarlan, İstanbul 1992, s. 84). Üçüncüsüne örnek olarak da Bâkî'nin bir beyitini verebiliriz:
Bâzârlarda başladı nahli tonatmaga
Dil baglayalı kâmet-i zîbâna nahl-bend
(*Bâkî Dîvânı*, haz.: Sebahattin Küçük, Ankara 1994, s. 121)

9 İ. H. Uzunçarşılı, "Nahil ve Nakıl Alayları", s. 57.

10 Mehmed Salahî, *a.g.e.*, s. 576; İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 55; M. Adil Özder, "Düğünlerde Süsleme Ağaçları", TFAD, XVI., 313, 1975, s. 73-87.

11 Hammer, *Tarih*, Arâ Bey trc., c. VIII, s. 134; Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Şiiri*, 17. Yüzyıl, s. 32.

12 H. Ayvansarayî, *Hadîkatü'l-cevâmî*, c. I, s. 213.

13 Evliya Çelebi'ye göre bu zât Hz. Hatice'nin hizmetinde bulunmuş, Hz. Enes bin Mâlik buna kemer kuşatmıştır. Kabri Kûfe'de imiş. Bkz.: Evliya Çelebi, *a.g.e.*, yk. 199b.

14 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 56.

15 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri*, Ankara 1958.

16 Lâtifî, *Tezkire*, (matbu), s. 274.

17 Hüseyin Ayvansarayî, *a.g.e.*, s. 213.

18 Bilhassa 1583, 1675 ve 1720 şenliklerine kaynak için bkz. Metin And, *a.g.e.*, s. 259-266; Çağatay Uluçay, *Harem-II*, Ankara 1971; Çağatay Uluçay, *Fatma ve Safiye Sultanların Düğünlerine Ait Bir Araştırma*, İstanbul 1958, s. 135-152; Agâh Sırrı Levent, *Nâbî'nin Surnâme'si*, İstanbul 1994, s. 57-58 vb.

19 Ali Rıza Önder, "Ürgüp Düğünlerinde Nahıl", *TFAD*, IV, 83, 1956; M. Adil Özder, "Düğünlerde Süsleme Ağaçları", *TFAD*, XVI, 313, 1975, s. 7386-7387.

20 M. And, *a.g.e.*, s. 225, dipnot 36.

21 İsa Dündar, "Kars'ın Dikme köyünde Nevruz ve...", TFAD, XVIII, 343, 1978; Metin And, *a.g.e.*, s. 225, dipnot 36.

22 Meselâ, 1524 şenliklerinde İbrahim Paşa'nın armağanları arasında, her birini bir esirin taşıdığı altından mamûl 10 nahıl vardı. 1586 şenliğinde dışı yaldızlı gümüşle, içi de firuze taşlarla, altın ve gümüşten yapılmış çiçeklerle, incilerle süslenmiş nahıllar yer almıştı (M. And, *a.g.e.*, s. 216). Sultan III. Ahmed'in kızı Esma Hanım'ın düğününde de (1743) 3 gümüş nahıl bulunuyordu (M. And, *a.g.e.*, s. 216, 218, 219). Millet Ktp., Farsça Bl., nr. 273'de bulunan bir mecmuada da "San'at-ı Nahilbendî" başlığı altında nahılın altın ve gümüşten nasıl yapılacağı anlatılmaktadır (İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 56).

23 M. And, *a.g.e.*, s. 218.

24 Celâlzâde'nin anlattığına göre 1524 şenliğindeki iki büyük nahılın birinde 60 bin, diğerinde 46 bin parça vardı. Bunların arasında çok çeşitli çiçek, meyve motifleri, hayvan heykelcikleri yer alıyordu (M. And, *a.g.e.*, s, 216-217 ve 218 prg. 3)

25 1582 şenliğindeki gümüşten mamûl dev nahılların her birini 100 asker taşıyordu. Bunların uzunluğu 20-30 kulaç boyundaydı. Her biri 40-50 bin düka altını değerindeydi. Bu nahılları yollardan geçirmek için kimi evlerin tamamını, kimi evlerin de saçaklarını yıkmak gerekmişti. 1720 şenliğinde de, nahıl alayları sebebiyle bazı evler yıktırılmıştı (M. And, *a.g.e.*, s. 218, 219).

26 Meselâ, Fatma Sultan'ın gelin alayında dört büyük gümüş nahılın dışında altın ve gümüşten 50 kadar küçük nahıl vardı (M. And, *a.g.e.*, s, 16, 223).

27 Celâl Esat Arseven, *a.g.e.*, s. 1496.

28 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 57-58.

29 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 57-58.

30 Bkz. Dipnot 25 ve İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 57. Bu şenliklerle ilgili minyatürler Sûr-nâme-i Hümâyûn içinde bulunmaktadır (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1344).

31 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 62 (*Selânikî Tarihi*, Topkapı Sarayı Ktp., no: 1137, yk. 168-170'den naklen).

32 Makale içindeki 3, 4, 5, 9 numaralı resimlerle 11, 12, 13 numaralı resimlerin karşılaştırılmasını tavsiye ederiz.

33 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 63 (*Naima Tarihi*, c. IV, s. 418-419'dan naklen).

34 "Esnâf-ı nakılcıyân-ı sûr-ı hümâyûn: Dükkân 4, neferât 55, pîrleri (35) Müyesser Ezherî'dir, Hadîce Ana huddâmıdır Enes b. Malik belin bağladı. {Kabri Kûfe'dedir, Hazret, asrındaki sûrlarda bahardan serviler yapardı bu esnâfın} dükkânları Koska furunu yanında ve Aksaray'da ve Tahte'l-kal'a ve Odunkapusu'nun iç yüzünde Şem'ahâne mukâbelesinde nakılcıbaşı dükkânıdır. Bunlar bu alâyda şehremîni mâlıdır. (200a) Süleymâniye minâresi kaddi, balmumun rengâreng kâfurlarından ve (...) ve ruğî telle-

rinden evce ser-çekmiş serv-misâl münevver ve mutallâ nakiller eyleyüp her birin yüzer ikişer yüzer tershâne kârâvâna pâyzenlerin çeküp vardiyânlar sağa ve sola çekülün deyü silisre düdüklerin çalarak ubûr iderler ve nice yüz hûrda nakiller ile alây gösterüp ubûr iderler." Evliya Çelebi, *Seyahat-nâme*, Topkapı Sarayı, Bağdat-304, yk, 199b-200a.

35 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 64. Bu surnamenin nüshaları Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., A. 3593 ve A. 3594'te bulunmaktadır.

36 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 68.

37 İ. H. Uzunçarşılı'nın a.g. makalesinde Melling'den alınmış 2 resim vardır. Bunlardan biri makalemizin sununda bulunmaktadır (Bkz.: Resim 9).

38 Bu zat Ebû Muhammed Abdullah İbni Ahmed bin Hasan Haldî El-Hasanî El-İdrisî Slasî, Salavî, daha çok İbni Hassûn adı ile tanınır. 920/1515'te Slass'ta doğdu. Fas'ın büyük bilginlerinden olan Abdülvahid Vanşrisî, Abdullah Hatî, Abdülvahid Zakak ve Abdurrahman Dukali gibi hocalardan İslâm ilimleri okudu. Devrinin büyük sûfîlerinden oldu. Sale'deki zaviyesi hem halkın manevî terbiyesinde mektep olmuş, hem de ülke sahillerini işgale kalkışan müstevlilere karşı koyan vatanseverlerin karargâhı olmuştur. Onun meşhur öğrencileri arasında Muhammed El-Ayaşî (öl.1051/1641), Muhammed İbni Ebubekir Dilay (öl.1046/1636), Muhammed Bin Said Laâtâbî (1032/1623), Ahmed İbni Atiyye (öl.1015/1607), Muhammed İbni Atiyye (öl.1052/1643), Muhammed Dadesi (öl.1062/1651) ve Abdullah Sayah (öl.1076/1665)'ın adları sayılabilir. Sidi Abdullah Bin Hassûn 1013/1604'te Sale'de öldü.

39 Jacques Caillé, "Le Sultan Saadien Moulay Ahmed El-Mansour", "Les fêtes du mouloud à la fin du XVieme siecle", *La Petite Histoire du Maroc*, c. I, Casablanca (tarihsiz), s. 96-108. Yazar, bu bölümlerdeki bilgileri Qufrani'nin *Histoire de la Dynastie Saadienne* (1511-1670), (terc. Houdas, Paris 1887)'den almıştır. Sultan Ahmed El-Mansûr, "Türk sultanları gibi debdebeli bir hayat sürdü" (G. Yver, "Fas", *İA*, s. 481).

40 Jacques Caillé, *a.g.e.*, s. 97.

41 Bu rumuz sahibinin gerçek adı Abdülmecit Hassûnî'dir.

42 Bu tarihçi Muhammed bin Ali Dukalî'dir.

43 A. H., "Procession des Cierges à Sale, Fête de la Lumière" *Le Matin du Sahara*, 2 Novembre 1987, s. 4. Abdülmecit Hassûnî aynı görüş ve bilgileri *Le Matin du Sahara*'nın 24.X.1988 tarihli nüshasında çıkan "Aid al-Mawlid à Sale, Procession des Cierges: Une Tradition Séculaire" adlı makalesinde, 1991 yılında Fas Kültür Bakanlığı'nca hazırlatılıp aynı gazetenin 3.10.1990'da çıkan "Maussem des Cierges ou La Noble Fête de Mawlid" adlı makalesinde tekrar eder. Sale'deki nahıl geleneği ve nahıl alayı ile mevlid kandili kutlama geleneğinin Türk menşe'li olmadığını iddia eden tek şahıs sayın Ali Alavî'dir. *Le Matin du Sahara* gazetesinin 14.10.1989'da çıkan nüshasındaki "A Propos de La Procession des Cierges" başlıklı yazısında şöyle der: "Bu mesut fırsatta büyük bir kesinlikle söylerim ki Türkler, kendilerine maledilmek istenen 'Büyük mumlar (nahıllar) alayını' asla icat etmediler. Tarihçi Muhammed bin Ali Dukalî, eserinde -kendi tezini ispat etmeksizin- bu geleneğin Türkiye'den, İstanbul'dan, Sâdiyyîn sultanı Ahmed El-Mansur Ez-Zehebî tarafından getirildiğini söylüyordu. İlk çocukluk yıllarımdan beri sık sık 'büyük mumlar (nahıllar) ayini'nin Türk menşe'li bir bayram olduğunu işitmiştim. Fakat bu çekici ve geleneğinin kaynağı dört asırdan fazla geriye çıkan bu âdetin menşe'ini bulmayı, bilmeyi çok istiyordum. İddiaların güçlendirici delillerini bulmayı denedim. Türkiye'nin Fas elçisi beni, uzun bir konuşma esnasında, bu artistik gösteri hakkında, yazılı Türk kaynaklarında hiçbir iz olmadığı, bu gösterinin Türklerce tamamen meçhul olduğunu söyledi." Geleneğin Türk orijinli olmadığını iddia eden bu zata, yukardaki bilgileri veren sayın Büyükelçi ile biz de görüştük. Bize, bugün nahılcılık ve nahıl alayları bulunmadığını, bu konuda da kendisinin derinlemesine bilgi sahibi olmadığını bildirdiğini söylediler.

44 Saleli Hassûnî ailesi, eskiden her yıl bir büyük nahılı Rabatlılara hediye ederlermiş. Bu gelenek artık devam etmiyor.

45 Ali Alavî, *a.g.e.*, *Le Matin du Sahara et du Maghreb*, 14.10.1989, s. 7.

46 P. Paguinon, "Le Mouloud au Maroc", *Revue du Monde Musulmane*, 14, 1911, s. 525-553.

47 Ali Alavî, "A Propos de la Procession de Cierges", *Le Matin du Sahara et du Maghreb*, 14.X.1989, prg. 1; Abdülmecit Hassûnî, *a.g.e.*, s. 7.

48 Metin And, *a.g.e.*, s. 12

49 Msl. Bkz.: -?-, "Les Fêtes Religieuses, 4. Le Mouloud", *Le Memorial du Maroc*, c. VIII, 1985, s. 38-39; "Le Mouloud", *La Grande Encyclopedie du Maroc, Culture, Arts et Traditions*, c. II, İtalya 1987, s. 192-193.

50 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 56.

51 İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 58, 63, 64, 66, 68; Metin And, *a.g.e.*, s. 216.

52 Ali Alavî, *a.g.e.*, s. 7 ve -?-, "Le Mouloud", *La Grande Encyclopedie du Maroc, Culture, Arts et Traditions*, c. II, İtalya 1987, s. 192.

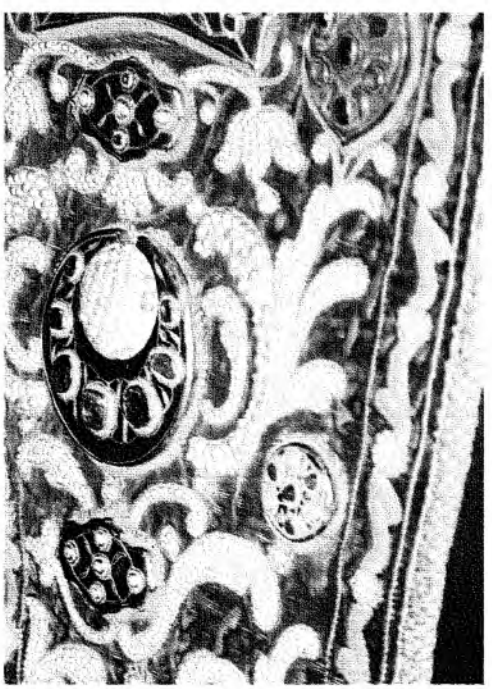
53 Bu makalede kullanılan slaytlar Sayın Doç. Dr. Netice Yıldız tarafından lütfen çekilmiştir. Kendilerine teşekkür ederiz.

OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİ TÜRK İŞLEMELERİ

PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ YAYGIN EĞİTİM FAKÜLTESİ

Osmanlı İmparatorluk Döneminin ilgi çeken sanatlarından biri de işlemeciliktir. Çok geniş alana yayılan imparatorluğun işlemeleri arasında Türk işlemeleri ayrı bir yer tutar. Zanaatçının, sanatçının özgün mesajlarını yansıttığı, aktarım, anlatım amacıyla seçtiği ve yaratıcı gücü yanısıra estetize edilmiş duygularını sergilediği işlemecilik aynı zamanda bir mesleki teknik eğitim biçimi ve kişinin boş zamanlarını değerlendirdiği, ona kazanç sağlayan bir iş bir uğraş olarak uygulanmıştır. Bu dönemde bir elsanatı, bir süsleme sanatı, plastik sanatların bir dalı ve endüstriyel bir sanat olarak çok işlevli bir konumda olan işlemecilik zengin bir repertuvar arzetmektedir. En fakir evden saraya kadar çarşı, okul, tekke, dinsel ve askeri kurumlarda kadın erkek yanısıra çocuklar tarafından yapılmış işlemeler bu konuda tanıklık etmektedir. Dünyanın belli başlı müzeleri dışında ülkemiz müze ve özel koleksiyonlarında bulunan bu parçaların erken tarihlileri 16. yüzyıla indirilmektedir. Fatih Sultan Mehmed'in ölümünden sonra gelenek biçimine dönüşen sultan giysilerinin bir bohçada saklanması adetinin sağladığı olanakla kopmadan günümüze değin izleyebildiğimiz örnekler yüzyıl yüzyıl özellikleri belirlememize imkan vermektedir.

Doğum, evlenme, ölüm gibi hayatın üç ana dönemi çerçevesinde kümelenen olaylardan beslenen örf, adet, gelenek, görenek gibi sosyal normlarla yönlenen işleme türleri yer örtüleri, yatak örtüsü, perde, ayna örtüsü, raf örtüsü, kavuk örtüsü, seccade v.b. gibi ev dekorasyonunda kullanılan türler ve mendil, çevre, bohça, kavuk örtüsü, kaşbastı, uçkur, havlu, üçetek, bindallı, şalvar, cepken, üniforma v.b. gibi giyim kuşam türleri şeklinde sıralanabilir. Bunlara hayvan koşumları, eğerler, at örtüleri, araba örtüleri, türbelerde beliren sanduka örtüleri yanısıra kalkanlar, ok ve yay torbaları, sancaklar, bando takımları ve bir cins portatif konut olan çadır ile kurulan çadır kentleri kuşatan zukakları da eklemek gerekir.

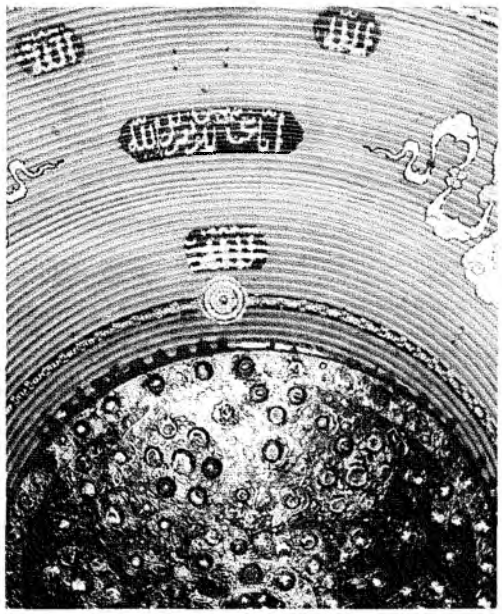


Topkapı Sarayı Müzesi'nden I/2729 envanter nolu yay torbasından detay.

19. yüzyıla kadar genellikle ev, çarşı ve askeri kurumlarda dikilen, yapılan, işlenen, ev eşyaları ve giyim kuşam türlerinin giderek endüstriyel üretim biçimine dönüştüğü görülmektedir. Örneklersek bu yüzyılda İstanbul çarşısında küçük, orta ve büyük boy (small-medium-large) olarak hazırlanmış üzeri işlenmiş bindallı gelin giysileri satılmıştır. Benzer durum cepken ve şalvar takımları için söz konusudur. Bunlara düğün hamamında kullanılan beden, omuz ve baş havlularından oluşan işlemeli bir tür nişan giysisi olan havlu takımlarını yüzyılın ikinci yarısında perde, divan örtüsü ve dikdörtgen yastıklardan oluşan oda

takımları ile yatak örtüsü ve yastıklardan oluşan karyola takımlarını da eklemek gerekir.

İşlemenin yapıldığı gereçler kumaşlar, süsleyici gereçler ve iplikler olarak üç ana başlık altında toplanmaktadır. Evler yanısıra lonca teşkilatları ve 19. yüzyıldan sonra fabrikalarda dokunan kumaşlar çeşitlemeler arzetmektedir. Bunlar arasında el tezgahlarında dokunan 45-50 cm. enindeki dokumalar her yüzyılda beğeni ile kullanılmıştır. 16. yüzyılda ince seyrek dokunmuş bej ketenler, ipek atlaslar, keten çözgülü ipek havlı kadifeler, deri, kalın bükümlü ipek iplikler, havlı ipek iplikler ve çok ince çekilmiş altın ile gümüş metal iplikler yanısıra saray kesiminde kalın bükülmüş metal ve ipek iplik karışımlı kordonlar ile metal plakalar görülmektedir. Benzer gereçlerin kullanıldığı 17. yüzyılda keten kalitesinde bir yükseliş fark edilmektedir. 18. yüzyılda pamuklu dokumaların, pamukluketen bileşimi dokumaların ve havlı dokumaların giderek beğeni kazandığı ipliklerin daha inceldiği, metal ipliklerin arttığı dikkat çekmektedir. Özellikle metal iplik türlerinde bakır metal iplikleri altın, gümüş, yaldızla kaplandığı süsleyici gereçlere oya çeşitlemeleri ve incinin eklendiği gözlenmektedir. Doğal boyalarla boyanmış ipliklerle yapılan işlemelere 19. yüzyılda sentetik boyalarla boyanmış ipliklerin katıldığı yün ipliklerin özellikle kırsal kesimde kullanıldığı gözlenen 19. yüzyılda mermerşahi, tülbent, hasse, yazma, havlu, keten-pamuk karışımı yollu dokumalar, pamuklu atlas, pamuklu kadife ve keçe çeşitlemeleri ilgi çekmekte ve pul, boncuk ile oya türlerinde bir artış ve fabrikasyon kumaşların devreye girdiği fark edilmektedir. 20. yüzyılın başlarında fabrikasyon dokumalara artan bir ilgi vardır.

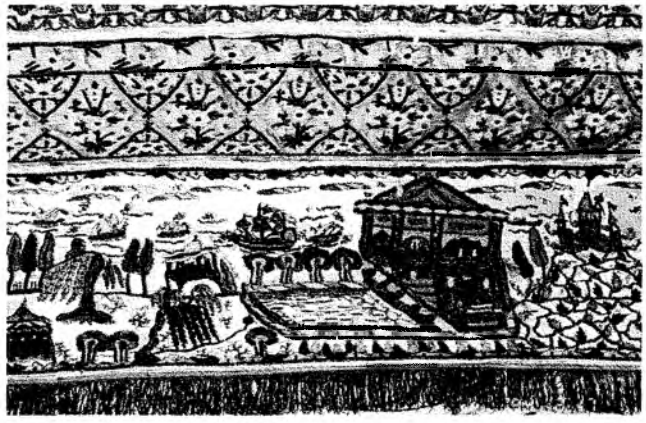


Topkapı Sarayı Müzesi'nden 1/726 envanter numaralı kalkandan detay.

Dokumalarda iplik sayılarak yapılan ve dokumanın iki yüzü aynı görüntüyü veren iğneler ve serbest stil olarak nitelendirilebilecek iplik sayılmadan yapılan iğne çeşitlemeleriyle halk dilinde kapama, yama işi olarak isimlendirilen aplike ve bir tür yüzeysel sarma olan dival işi, sarma uygulanmıştır. Bu iğneler arasında 16. yüzyılda pesent, hesap iğnesi ve dokumanın iki yüzü aynı görüntüyü vermeyen bir tür kum iğnesi olan yüzeysel pesent ile kordon tutturma çeşitlemeleri ve aplike 17. yüzyılda ise bu iğneler yanısıra susma, muşabbak, balıksırtı gibi sayılarak yapılan iğnelerin eklendiği görülmektedir. Bu arada iki yüzü aynı görüntüyü vermeyen Buhara atmasının beğeni kazandığı fark edilmektedir. Her iki yüzyılda bir örtü üzerinde uygulanan iğne sayısı üçü geçmemektedir. 18. yüzyılda bir örtü üzerinde uygulanan iğne sayısının arttığı ve önceki yüzyıllarda uygulanan iğnelere Çin iğnesi olarak isimlendirilen çini iğnesinin suzeni olarak isimlendirilen zincir işinin ve kesme ajur çeşitlemelerinin eklendiği 19. yüzyılda bütün bu işleme tekniklerine ajur çeşitlemelerinin, çapraz iğnenin (kaneviçe) de katıldığı ve yavaş yavaş makine ile yapılan sarma iğnelerinin devreye girdiği gözlenmektedir. 20. yüzyıl başında önceki yüzyıllarda uygulanan iğnelerin süregeldiği astragan işi, anavata gibi iğneler dışında makine işlemelerinin ve çapraz iğnenin beğeni kazandığı görülmektedir. Teknik eğitim ve teknikler açısından en değerli belgeler 18. yüzyıldan erken örnekleri bulunan 19. ve 20. yüzyıl başına tarihlenebilecek bir grup örnek bezleridir. Teknikler dışında motif kataloğu gibi elden ele dolaşan örnek bezleri evden eve dolaşarak işleme tekniklerini öğreten aşina kadınların izlerini taşımaktadır.

İşleme sanatı konuları somut, soyut ve karma konular diğer ifadeyle somut, soyut konuların birarada sergilenmesi şeklinde üç ana başlık altında kümelenmektedir. Her yüzyılın duygu ve düşünce sistemin yön verdiği konular arasında anlam yüklü seçimler de söz konusudur. 16. yüzyılda seçilen somut konular nar, narçiçeği, lale, sümbül, karanfil, zambak, rozet çiçeği, enginar yaprağı ve kozalak gibi bitkisel bezemelerle rumi, ejder, kuş gi-

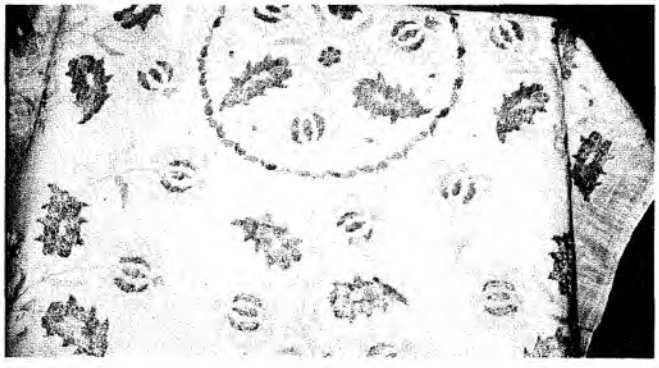
bi figürlü bezemelerden oluşmaktadır. Soyut konularsa kufi, neshi harflerle tasarlanmış Arap alfabesiyle yazılmış yazı şeritleri sergilenmiş yazılı bezemeler ve üçgen, daire, madalyon, dikdörtgen v.b. gibi geometrik bezemelerdir. Bu arada çintemani motifleri de gözlenmektedir. 17. yüzyılda bu konular seçilmeye devam ettiği bunlara hurma ağacı, selvi gibi ağaç motifleri küpe çiçekleri gibi bitkisel bezemelere vazo, kandil, sütun, kemer gibi nesneli bezemeler eklenmiştir. 16., 17. yüzyıl konularının yinelendiği 18. yüzyılda yeni konular mescit, çadır gibi nesneli bezemelerin vazodaki çiçek, tabaktaki meyva gibi natürmortlardan oluşmaktadır. 19. yüzyılın müge, mine, orkide, ay çiçeği, sarmaşık gülü, söğüt, palmiye ağacı gibi bitkisel bezemeleri köprü, kuyu, köşk, cami, ev, yelkenli, gemi, hançer v.b. nesneli bezemeleri yeni konularıdır. Önceki yüzyıllardaki konuların da süregeldiği bu zaman diliminde hünkar portreleri, balık, at, deve, kuş gibi bezemeler ve manzaralar, panoramalar ilginç buluşlardır. Kuşkusuz en görkemli örnekler konu açısından en zengin çeşitlemeler çadırlarda karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyıl başında önceden seçilmiş konular yanısıra kır çiçekleri, çilek, elma gibi bitkisel bezemelerin deve, kelebek, horoz gibi figürlü bezemelerle özgün biçimler yansıtılmıştır. Bu arada bir grup örnekte Latin harfleri ile yapılmış marka monogramları gözden kaçmamaktadır.



İstanbul Askeri Müze'den ÇD 5 envanter numaralı 1808-1809 tarihli Sultan Mahmud sayebanından panorama biçiminde sergilenmiş İstanbul manzarasından detay.

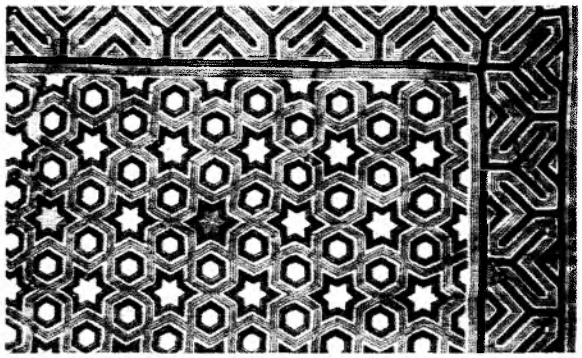
Konular somut, soyut ve karma üslupla biçimlendirilmiştir. Somut biçimlendirmeler arasında antinaturalist bir üslup her yüzyıl için geçerlidir. Benzer bir durum soyut biçimlendirmeler kapsamında geometrik birimler ve yazı ile yapılmış işlemeler için söz konusudur. Gerçekten kaçan bir yaklaşımla yapılan biçimlendirmeler arasında özellikle nesnelerin daha gerçekçi bir ifadeyle aktarıldığı fark edilmektedir. Genellikle karışık üslupla yapılmış biçimlendirmelerde bazen çizgi bazen renkle oynayarak romantik, empresyonist ve sürrealist izlenimler algılanacak biçimler vardır. 16. yüzyılda antinaturalist bir üslup 17. yüzyılda 16. yüzyıla kıyasla daha gerçekçi bir yaklaşım 18. yüzyılda romantik motifler 19. yüzyılda empresyonist izlenimler ve sürrealist, 20. yüzyıl başlarında realist ve naturalist yaklaşımla oluşturulmuş biçimlere rastlanmaktadır. Kuşkusuz en ilginç soyut tasarımlar 19. yüzyılda bir grupta beliren non-figüratif nitelikli yama işi örneklerdir.

Biçimlendirmeyi tamamlayan renklendirme sistemi göz önüne alınarak işlemeler tek renkli (monokrom) ve çok renkli (polikrom) işlemeler olarak iki ana başlık altında kümelenmektedir. Tek renkli işlemeler yüzey üzerine altın, gümüş rengi ya da beyaz iplik gibi tek renkli iplik kullanarak yapılmıştır. Genellikle dival işi çeşitlemeleri biçiminde beliren tek renkli renklendirme sistemi her yüzyıl için geçerlidir. Bu sistemde özellikle 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında beyaz iplik kullanarak yapılmış işlemeler dikkat çekmektedir. Bir de bu grupta gümüş ve altın renginin bir arada kullanılarak yapılmış işlemeler vardır. Çok renkli işlemelere gelince 16. yüzyılda yakut rengi, domates kırmızısı, mavinin ana renk olarak seçildiği 17. yüzyılda pembe ve mavinin giderek onların yerini aldığı genelllikle bej renkli zeminin de bir renk değe-



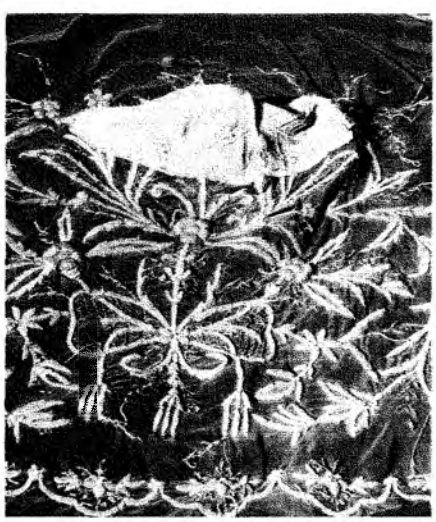
Yapı ve Kredi Bankası Kolleksiyonu'ndan 1/70 envanter numaları 17. yüzyıla tarihlenebilecek ince keten üzerine metal ve ipek iplikle hesap iğnesiyle işlenmiş bir kavuk örtüsü.

ri olarak kullanıldığı ve renklendirmenin lekeler biçiminde gerçekleştirildiği görülmektedir. Sert kontraslar ve Batı estetik anlayışından uzak renk dağılımı vardır. 18. yüzyılda bir grupta benzer beğeni bir grupta ise beyaz ve yeşil ana renk bir başka grupta ise mavi, pembe, sarı, yeşil gibi renklerin sıra atlayarak seçilmiş tonlarıyla yapılmış renklendirmeler söz konusudur. 17. yüzyılda lekeler biçimde başlayan aynı rengin ton atlayarak yapılan seçiminin bu yüzyılda çizgisel bir yaklaşımla daha da abartılarak uygulandığı gözlenmektedir. Önceki yüzyıllarda kullanılan renklendirme sistemlerinin bir grupta süregeldiği 19. yüzyılda sentetik boyaların devreye girmesiyle renklerde bir artış sağlanmıştır. Bir grupta beliren turuncu, bordo, mor, sarı, yeşil, kırmızı ve mavi renklerin en canlı tonları bu konuda tanıklık etmektedir. Bir grupta ise bu renklerin pastel tonları ile yapılmış renklendirmeler vardır. 20. yüzyıl başlarında 19. yüzyıl beğenisi geçerlidir.



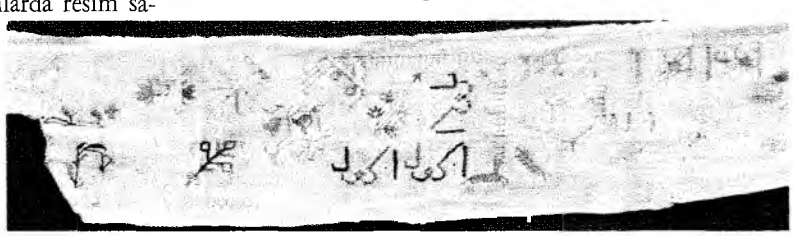
Topkapı Sarayı Müzesi'nden 31/177 envanter numaralı non-figüratif yaklaşımla tasarlanmış örtüden detay.

Çadırdan at örtüsü peşkire kadar farklı biçimine göre tasarlanmış kompozisyonlar bir motifden oluşturulmuştur. Kompozisyonlar birden fazla motiften oluşturulmuş kompozisyonlar olarak iki ana başlık altında toplanmaktadır. Her iki grupta da bordürler tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Bir motiften oluşturulmuş kompozisyonlarda resim sanatına bir yaklaşım, birden fazla motiften oluşan kompozisyonlarda süslemecilik ön plandadır. Birinci grupta kapalı komposizyonlar ikinci grupta ise açık kompozisyonlar vardır. İkinci grupta düzgün, atlamalı, bağlantılı ve geçmeli sıralamalar yanısıra bir merkeze doğru yönlendirilmiş motifler ve bir merkezden dağılan motiflerle kompozisyonlar düzenlenmiştir. Bütün yüzeyi bezemek amacıyla tasarlanmış bu kompozisyonlar dışında peşkir, havlı v.b. gibi iki dar ucu yalnız bordürlerle bezenmiş işlemeler ve ön ve arka beden üniteleri farklı düzenlenmiş giyim kuşam parçaları da bulunmamaktadır. Sıralama türleriyle yapılmış kompozisyonlara her yüzyılda rastlanmaktadır. Buna karşılık 16. yüzyılda bir grupta bir merkeze doğru yönlendirilmiş motiflerle yapılmış kompozisyonların 17. yüzyılda bir grupta bir merkezden dağılan motiflerle düzenlenmiş kompozisyonların 18. yüzyılda bir grupta bordürlerin 19. yüzyılda bir grupta bir merkezden dağılan motiflerle düzenlenmiş kompozisyonların bir grupta ise 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl yanısıra 20. yüzyıl başlarında bir motiften oluşan kompozisyonların yeğlendiği gözlenmektedir.



Alanya Müzesinden 348 envanter numaralı, tek renkli (monokrom) bir sistemle renklendirilmiş dival işi ile işlenmiş eğer örtüsü.

Sonuç olarak bir makale kapsamında tanıtılmaya çaba harcanan Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemeleri gerek el sanatları gerek süsleme sanatları ve gerekse plastik sanatlar düzeyinde sergilediği performansla Türk sanatının değerli bir ünitesini oluşturmaktadır. Çeşitli malzeme, teknik, konu, renk, biçimlendirme ve kompozisyon türleriyle bir grupta özgün, bir grupta ise geleneksel niteliklerin yeni imajlarını sergileyen tasarımlarıyla ilgi çekmektedir.



Dr. Müjgan Cunbur'a ailesinden kalan, 19. yüzyıla tarihlenebilecek bir örnek bezi.

OSMANLI SÜSLEME SANATI (İŞLEME-ÖRGÜ-OYA)

PROF. DR. TACİSER ONUK
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ EĞİTİM FAKÜLTESİ

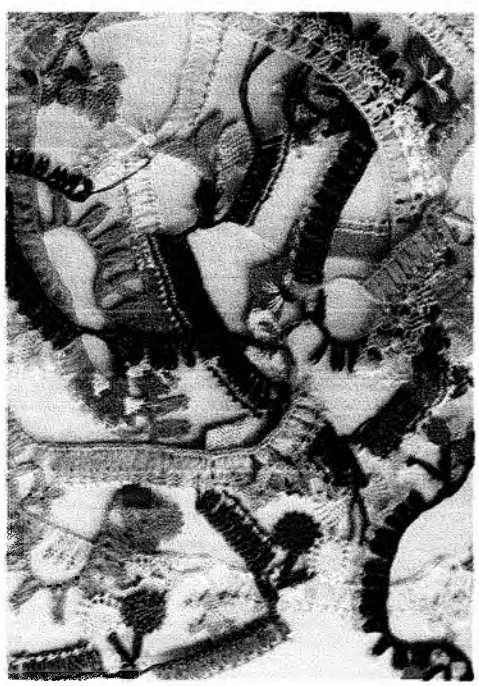
İnsanlık tarihi ile birlikte başlayan süslemecilik, doğal bir tutku olarak, insanın sanat anlayışı ile kendini, yaşadığı ortam çevresini daha güzelleştirme çabasıdır denilebilir.

Toplumların sanat duyarlılığını en kesin ve açık bir biçimde o toplumun süsleme sanatlarında görmek mümkündür. (Worringer. 1959. s. 57) Günümüze kadar gelebilen örneklerden, Osmanlı süsleme sanatının dünyanın en zengin repertuarına sahip olduğunu göstermektedir.

Orta Asyadan günümüze kadar en üst düzeye ulaşarak gelebilen Türk süsleme sanatlarının en çok etkilendiği alanları şu şekilde açıklamak mümkündür.

1- Orta Asya - Uzak Doğu - Uygur Hun ve Çin sanatının etkileri,

2- Yakın doğuda varlıklarını sürdürmüş pekçok toplumun kültür ve sanat anlayışları İran Selçukluları, İlhanlıların, Timurluların, Memlûkların, Celayirilerin, Muzafferilerin, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerin ve Safarilerin süsleme sanatlarındaki başarıları, Türk süslemesinin gelişmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Gene yakın Doğu ve Anadolu'da yaşayıp hakimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların; Helenistik çağın Hititler, Sümerliler, Sasaniler ve Bizans sanat anlayışlarının etkileri doğal olarak Türk süsleme sanatının etki alanlarının içine girmektedir.


Oya Sinekleri

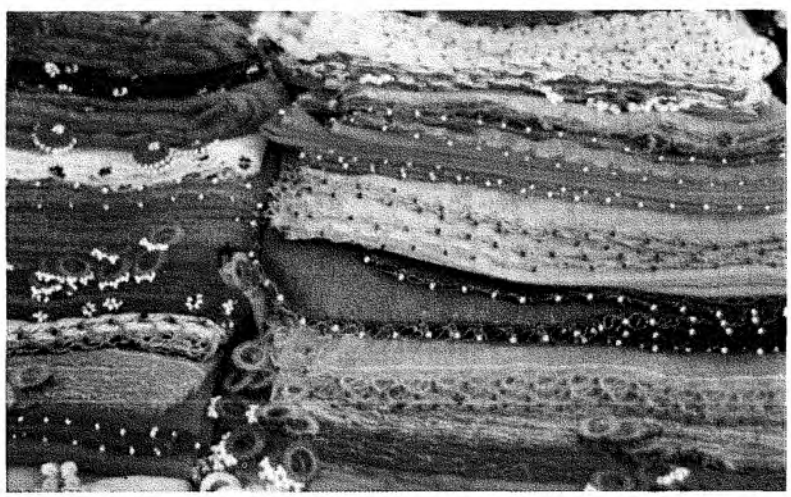
3- Yöresel etkiler: İklimler, doğa örtüleri İmparatorluğun kültür ve sanat anlayışı, üslupların oluşumundaki etkenler, değişik dönem ve bölgelerdeki ekoller ve sanatçı özellikleri Türk süsleme sanatının gelişip olgunlaşmasında en önemli etkenler olmuştur denilebilir.

Türk süsleme sanatının gerek islamiyet öncesi ve gerekse islamiyet sonrası Türklerin hakimiyet kurduğu pek çok coğrafi bölgelerdeki süsleme gelenekleri-nden etkilenmiş olması doğaldır. Ancak bu etkilenme çok kısa bir zaman diliminde kalmış, gerek renk, motif ve kompozisyon yönlerinden gerekse Türklere özgü sadelik yönünden, Türk duyuş ve düşüncesinin en önemli ifade aracı haline gelmiştir.

Türk süsleme geleneğini ve kültürünü bu sanatın yakın ilişkide bulunduğu diğer kültürlerden kolayca ayırmak mümkündür. Çünkü Türk süslemesi sade, ruha ve aynı zamanda mantığa hitabeden, eşyanın kendisi değil, ona hakim olan tabiat kanunlarını kullanmaktır. Türk süslemesi uygulandığı alanın, bütünlüğünü bozmadan o esere ayrı bir

ahenk ve güzellik katar. En basit gibi görünen bir motifin ardında binlerce yıllık bir kültür oluşumunun gelenekleri, efsaneleri ve inançları bulunmasına rağmen bu basit motif Türk kültürünün potasında erimiş ve yeni bir anlatım ve ifade zenginliği kazanmıştır. (Onuk. 1998) Klasik Osmanlı döneminin en gözde motiflerinden sayılan ve pek çok elsanatında kullanılan çinbulutu üç yuvarlak benek (çintemani) motiflerinin yabancı kültürlerle ilgileri yalnızca adlandırmalarında kalmıştır.

"Osmanlıların meydana getirdiği sanat, önceki Türk sanatlarının, dünyanın en zengin kültürlerinin kaynaştığı topraklar üzerinde yeniden ve dünya çapında bir değerlendirilmesidir." (Aslanapa. 1971) diye Türk sanatını tanımlayan O. Aslanapa, Osmanlı dönemindeki süslemenin de önemini vurgulamaktadır (Onuk. 1998).



Geleneksel el sanatları içinde oyalar, çok özel bir yere sahiptir.

Birçok uygarlığın beşiği olan Anadolu, gene bu uygarlıkların kültürlerini her köşesinde hâlâ taşımaktadır. Türklerin Anadoluya yerleşmesinden sonra bu eski uygarlıkların kültürleri yeni bir sentez içinde varlıklarını sürdürmüşlerdir denilebilir. İşte bu nedenle Anadolu süsleme sanatları kökleri çok eskilere gitmekte ve bu özellik onlara ilgiyi daha da artırmaktadır.

Anadolu Selçuklu İmparatorluğu döneminden biri, hükümdar saraylarında bulunan, saray nakış hanesinde hattat ve nakkaşların, kitapları süsledikleri ayrıca süsleme desenleri hazırladıkları bilinmektedir. Bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu döneminde de devam etmiştir.

İlk nakış mektebi, Bursa'dan Edirne'ye nakledilmiş, 1453'ten sonra, İstanbul'da, sarayda faaliyetini yürütmüş hattatlar, nakkaşlar ve öğrenciler sayısız eserler vermişlerdir. Topkapı sarayının ilk nakışhanesinin baş hocası ve müdürlüğünü Baba Nakkaş yapmıştır.

Fatih Sultan Mehmed, hekimler, bilim adamları, şairler ile toplantılar yaptığı gibi, hattatlar, nakkaşlar, tezhip sanatçıları ve ciltcilerle de çok yakından ilgilenip, onların çalışmalarına destek olmuştur. (A. Süheyl Ünver. 1971 - Onuk. 1998)

Fatih döneminde kurulan Nakış mektebinin uzantısı olduğu düşünülen (Ehl-i Hiref) cemiyeti 1481-1512 yılları arasında gelişmiştir.

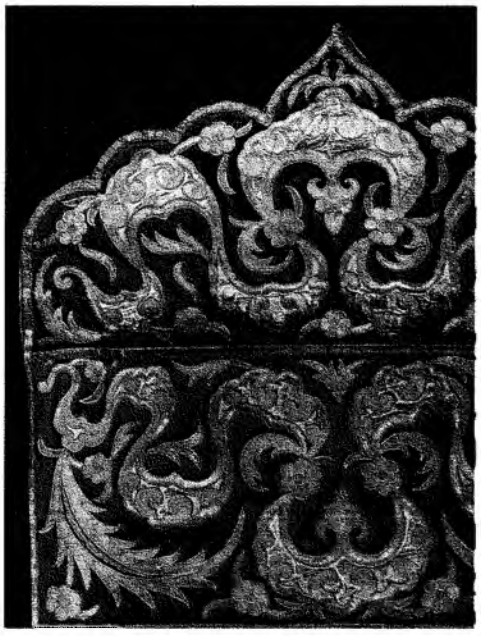
Büyük çoğunluğunu Nakkaşlar'ın oluşturduğu bu cemiyet, hem güzel, hem süsleme sanatları, hem de zanaatçılardan, (ressamlar, zerdizler, ciltciler, sarraflar, kuyumcular, ahşap sanatçıları, terziler, şapkacılar, çizmeciler, dokumacılar, işlemeciler vb.) oluşmakta ve her sanat grubu kendi içinde bir okul gibi çalışmakta idi. (R. Melük Meriç 1953 - Onuk. 1998) Her sanat grubunda başkan, başkan yardımcısı ve sanatkarlar bulunmakta olup, devlet tarafından senede dört defa ödeme yapılan sanatçıların çok başarılı olanlarına teşfik için ayrıca prim de ödenirdi. Baş sanatçılar dini bayramlarda, eserlerinden padişaha verdikleri hediye karşılığında ödüllendirililerdi.

Ehl-i Hiref Cemiyeti içindeki "nakkaşan" grubunun çizdikleri süsleme desenleri eğitim kurumları ve atölyelere dağıtılırdı. Yüzyirmidört - yüzyirmidokuz sanatçıdan meydana gelen "nakkaşan" grubu, eşit olarak, ustalar ve yardımcıları olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Bu grupların birkaçı hariç diğerlerinin yerli sanatçılardan oluştuğu ve yabancı olanların Arnavutluk, Bosna - Avrupadan geldiği bilinmektedir.

Birinci semakkaş olarak, Hasan Çelebi 1510-1540, Karamemi 1545 - 1566, Mehmed Sinan'ın 1566 yıllarında çalıştıkları görülmektedir. İki gruba ayrılan nakkaşların "Rumiyan" adını alan birinci grubunun, Anadolu ve İmparatorluğun Batı eyaletlerinden geldiği "Aceman" denen ikinci grubun ise İranlılardan oluştuğu kaynaklardan anlaşılmaktadır (E. Atıl. 1987 - Onuk 1998).

Bazı nakkaşlar, eserlerinin tümünü kendileri yaparken (desen çizimi, uygulama, renklendirme, rötuşlama) bazıları da uzmanlık alanlarına göre eserlere katkıda bulunuyorlardı. Grup halinde çalışarak ortaya çıkan eserlerde ve sanatçının tevazuundan dolayı pek çok eserde imza bulunmamaktadır. (A. Süheyl Ünver. 1954 - Onuk. 1998)

Nakkaşhanede çok zengin değişik ve çeşitli dekoratif üsluplar kullanılırdı. Birinci grup olan "saz stiline ilave olarak sanatçılar, geleneksel çiçek demeti rumiler ile ikinci grupta çin bulutları, çintemani, spiraller, naturalist çiçek dallarını kullanmışlardır.



İşleme sanatının güzel bir örneği Kur'an'ı Kerim kabı (XVI. yy.)

XVI. yüzyıl klasik dönemi, klasik dönem Osmanlı çini sanatı; saray ve saraya bağlı çevrelerin desteğiyle gelişen, İznik ve Kütahya çini atölyeleri öncelikle sarayın siparişlerini üretmekle görevli olup, Hassa Nakkaşları da sarayın beğeni düzeyine ve zevkine uygun desen üretmekle yükümlüydüler. (F. Yenişehirli 1983 - Onuk. 1998)

Rüstem Paşa Camii'ndeki çini desen ve kompozisyonlarında gene saray nakkaşlarının üslup özellikleri görülmektedir.

Osmanlı dönemi süsleme sanatlarında işleme ve örgü (oya) sanatının çok önemli bir yer tuttuğu, özellik ve güzelliklerinden çok fazla kaybetmeden günümüze kadar gelebildikleri görülmektedir.

Ekonomik faydanın yanısıra, iş gücünün ve boş zamanlarının değerledirilmesinde yardımcı olan, Osmanlı'dan günümüze duygularını, heyecanlarını, tüm iç dünyasını, yaşadığı hayatın izlerini kolaylıkla aktardığı işlemeler ve oyalar her dönemde özellikle Osmanlı döneminde çok ilgi görmüştür. İğne, iplik, gergef, kasnak gibi çok kolay bulunabilen araç-gereçlerle yapılabilmesi, çeyiz geleneğinin vazgeçilmez ürünlerinden olması ve iletişim aracı olarak ta kullanılması, işlemelerin, geleneksel kültürümüzün önemli belgeleri arasına girmesini ve bu sanat dalının günümüze kadar yaygınlaşarak gelmesini sağlamıştır (T. Onuk. 1981-1988).

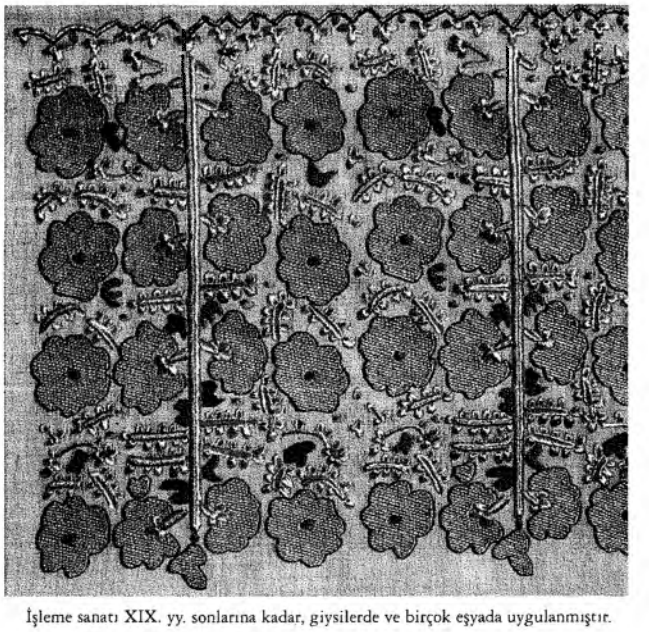
Osmanlı döneminde işlemeler saray dışındaki çevrede üretiliyordu. İmparatorluğun farklı bölgelerinden gelen birçok sanatçının, Türklerle birlikte çalıştığı, saray işleme atölyelerinin ürünün Batılı komşu ülkelere de ulaştığı kaynaklarda belirtilmektedir (Ö. Barışta. 1984 - T. Onuk. 1998).

Değişik çevrelerden gelen veya getirtilen yerli ve yabancı sanatçıların çalıştığı saray, kültürler arasındaki geçişi sağlayan bir köprü ve eğitim merkezi niteliğini taşımaktaydı. (W. Wrateslam. 1981 - Ö. Barışta. 1984 - T. Onuk. 1998) "Sublime Kapısı" olarak adlandırılan (Babı-âli) saray atölyelerinin ürünlerinden bazı örnekleri yurt dışındaki kolleksiyonlarda (Macar Esterharzy) bulmak mümkündür (K. Gomboş, 1982 - Ö. Barışta. 1984- T. Onuk. 1998).

Diğer süsleme sanatlarında olduğu gibi, işleme sanatçıları ustalar saraya bağlı olarak (Ehl-i Hiref-i Hassa) iyi örgütlenmiş bir sistem içinde çalışıyorlardı. "Esnaf-ı Nakkasan-ı Zerdüzan" altın işleme esnafı, çarşıda saraya ve saraylılara ait altın işlemeli eşyayı hazırlıyordu. Bunların görevi vezirlere ve diğer ileri gelenlere, altın işlemeli yastıklar, sedir örtüleri, perde-

ler, eğerler, cibinlikler işlemek idi. Sırmanın parıltısı büyük hayranlık uyandırıyordu. (A. Sürür. 1976 - T. Onuk. 1998) Evliya Çelebi anılarında, kaftan ağası, çamaşır ağası, makramacı başı, peşkir ağası, seccadeci başı saray görevlilerinin olduğunu belirterek 17. yüzyılda ayrıntılı biçimde çeşitli grupların varlığını göstermektedir. Gene Evliya Çelebi seyahatnamesinde "Yağlıkcıyan" esnafından söz etmekte "Bezler üzerinde siyah kalemle işlerler" demektedir. Bundan yağlık, peşkir gibi işlenecek parçaları çeşitli bezemelerle işleyen sanatçıların olduğu anlaşılmaktadır (A. Sürür. 1976 - T. Onuk. 1998).

Saray işlemelerini nakkaşların çizdiği saraydaki terzihane işlemecileri veya cariyeler tarafından işlendiği bilinmektedir. Bu nedenle saray içinde ve çevresinde yapılan işlemeler arasında işlenen parçaların büyüklüğü, çeşitliliği yönünden değişiklik, motifler, teknikler ve renk yönünden birlik ve benzerlik görülmektedir. Saray işlemeleri, genellikle yabancılara hediye edildiğinden, bunlar resmi işlemeler olarak da kabul edilebilir (A. Sürür. 1976- T. Onuk. 1998).



İşleme sanatı XIX. yy. sonlarına kadar, giysilerde ve birçok eşyada uygulanmıştır.

Evlerde yapılan işlemeler, geleneksel yollarla kuşaktan, kuşağa geçerek usta ve amatörler tarafından devam ettirilmekte idi. "Aşina Kadınlar" adındaki işleme ustaları, evden eve dolaşarak, hem işleme tekniklerinin yaygınlaşmasına, hem de; bu alandaki eğitime katkıda bulunuyorlardı. Her genç kızın çeyizinde işlemelerin bulunması geleneği de işleme sanatının gelişip yaygınlaşmasında çok önemli etken olmuştur. Osmanlı toprakları dışındaki "Aşina Kadın" görevini yapan "bulyalar", ülkelerine yeni bilgi ve becerilerle dönmekte idiler. Bu durum işleme sanatı boyutlarının ülkeler ötesine kadar uzanmasına ve giderek zenginleşmesine neden olmuştur (Ö. Barışta. 1984- T. Onuk. 1998).

Osmanlı döneminde Türk kültürüne yakın ilgi gösteren, özellikle Macar soyluları, işleme sanatının Macaristan'da yayılmasına ve üstün eserler çıkmasına ön ayak olmuşlardır. Macaristan'da yaşayan Türk beylerinin işlemeli kıyafetleri, eyerleri, süslemeli eşyaları, Türk modasının yaratmış, işleme ustaları, Macaristan'a getirilmiştir. Bulyaların şatodan şatoya girip işleme yaptıkları ve Macar asillerinin eşlerine usta işlemeci "bulya'ları" armağan ettikleri bilinmektedir (A. Sürür 1976- Ö. Barışta. 1984- T. Onuk. 1998).

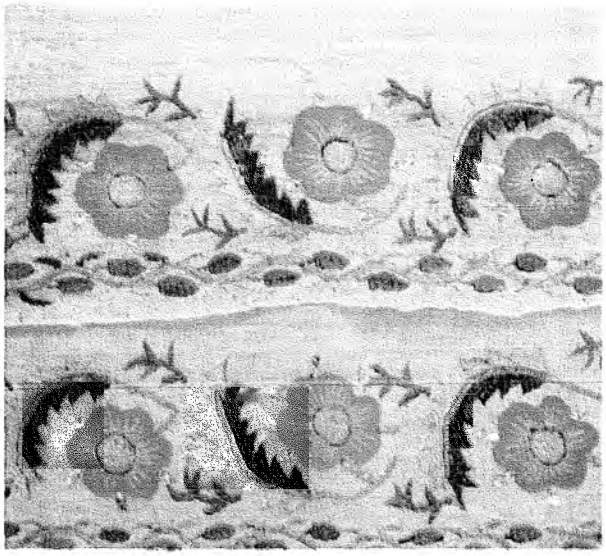
Türk işleme ve işlemecilerine duyduğu hayranlığı dışarda gördüklerini lirik bir surette duyarak, çizerler, ona renk, kelime ve üslup katarlardı diye belirten Alman yazar Carl Hopf, bu işlemelerin, müzelerinin en ince ve zarif eserleri arasında yer alacağını belirtmektedir.

İşlemelerin saray dışındaki evlerde de yaptırıldığı, padişahın emriyle verilen siparişlerin erkek işlemeciler tarafından, işlenmek üzere alındığı incelemelerden anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, sarayda eğitim görmüş haremdeki kızlar, üst derecedeki memurlarla evlenerek, bilgilerini saray geleneklerini saray dışına taşıyorlardı. Üretimlerini devletin denetimi altında yapan çarşıda, başnakkaşın çalıştığı bir iş yeri bulunmaktadır. Bu işyerlerinin bulunduğu aslanhane semtindeki binaların üst katları, katkat taştan yapılmış hücrelerdi ve bütün nakkaşlar bu hücrelerde yaşıyorlardı. Başka yerlerde yüz adet dükkan olan ve evlerde yaşayan saraya mensup nakkaşların sayısı binleri bulmaktadır. İşleme malzemeleri toplumun tören ve günlük ihtiyaçlarını karşılayacak biçime getirilerek ustalar tarafından dikilip işleniyordu. Ürünler arasında beğeni kazananlar, açık bir yerde yapılan der-

nek bayram (panayır-fuar) larında sergileniyordu. Çırak ve ustalardan oluşan loncaların çalışma sistemi, erkek sanatçılar arasında işbirliği ve iletişim sağlıyordu. Çırakların önlük giyip usta olabilmesi için, halk önünde kendi ustasının başkanlığında ustalardan oluşan bir jüri önünde uygulamalı sınavdan geçmesi gerekiyordu (M. Gönül. 1973 - T. Onuk. 1998).

İpek, yün, keten, pamuk, metal, vb. iplikler kullanılarak, dokuma, keçe, deri vb. üzerine yapılan işleme teknikleri, 1- Beyaz nakışlar, 2- Renkli nakışlar olmak üzere iki gruba ayırabiliriz.

1- Beyaz nakışlar: Antika nakışlar antep işi nakışlar, ajurlu veya delikli nakışlar, sarma nakışlar. 2- Renkli nakışlar: Sayılı nakışlar, sayısız nakışlardır (M. Gönül. 1973 - T. Onuk 1998).



Osmanlı döneminde işlemeler pek çok alana uygulanmıştır.

1- İşlemeli erkek dış elbiseleri; Başlıklar, üstlük maşlahlar, cebbeler, kürkler, hilatlar, sakolar binişler, feraceler, kaftanlar, kaplar, göğüslükler, cepkenler, saltalar, çaprazlar, camadanlar, fermaneler, yelekler, mintanlar, şalvarlar, entariler, gömlekler, dizlikler, yemeniler, pabuçlar, çizmelerdir.

2- Kadın kıyafetleri; Başlıklar, kürk feraceler, çarşaflar, entariler, libade yelek ve cepken, hırka gömlek, şalvar, terlik, başörtüleri, çevreler, alın çatkısı, kaşbastı, peçeler, yelpazeler, bilezikler, kemerler, kuşaklar, mendiller, eldivenler, karyola eteği, bindallılar.

3- İçlikler ve tamamlayıcı parçalar; Takke, gecelik entarisi, don, uçkur, ev eşyalarının hemen hemen hepsi işlemelerle süslenerek kullanıldığı görülmektedir.

Dönemin teknolojik koşularının, eğitim ve kültürünün, sosyal yapısının ustaya ve sanatkara büyük avantajlar sağlayarak, kişinin saraya kadar yükselebilmesine imkan veren işleme sanatı, Osmanlı çadır süslemelerinde de görüldüğü gibi, teknolojinin ve estetiğin zirvesine yükselmiştir. Çeşitli süsleme üsluplarına dönüştürülerek Osmanlı dönemi süsleme sanatı alanlarında kullanılan bitkisel, geometrik, sembolik, nesneli vb. bezemelerden oluşan motifler, dönemin teknik, konu, sanat anlayış ve etkinliğine göre ordu ve saray çadırlarını da süslemiştir. (Onuk, 1998)

Günlük hayatta hükümdarın, vezirlerin, şehzadelerin ve halkın her türlü ihtiyaçlarını karşılayan sarayları, evleri, konakları nasıl ihtişam, güzellik ve kültür düzeyi içinde ise, aylarca süren seferlerde kullanılan çadırlarında aynı ihtiyaçlara cevap verecek durumda ve güzellikte olması kaçınılmaz görünmektedir. Nitekim günümüze kadar gelen örneklerden, ordu ve saray çadırlarının saray, köşk gibi mekanlara benzediği gözlenmektedir (Onuk, 1998).

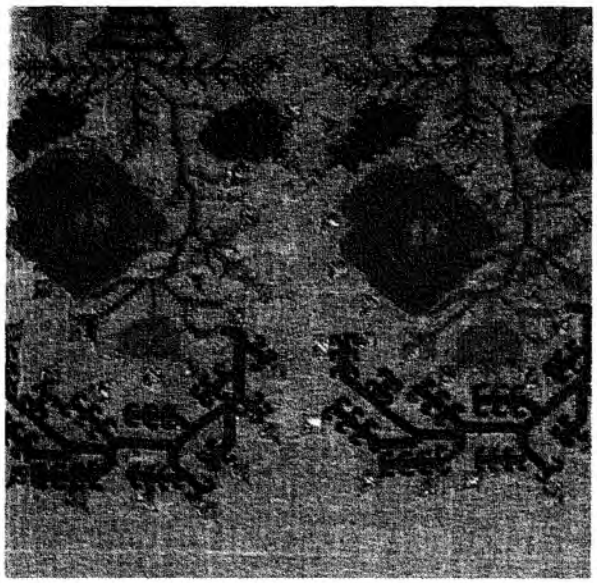
Örücülük sanatının ilk kez nerede nasıl ve kimler tarafından başlatıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte değişik tarihi belge ve kaynaklar, M. Ö. 3-5 bin yıllarını başlangıç tarihi, Orta Asya, Çin- Mısır'da yaşamış toplumları da ilk örneği uygulayan insanlar olarak belirtmektedir (Tosmaca, 1983).

M. Ö. 7 ve 8. yüzyıllardan Orta Asya'da yaşayan Hunlara ait Pazırık 2. kurganındaki bulgular arasında örücülük ile ilgili örneklere rastlanmıştır (Diyarbekirli, 1972).

Doğuda gelişen örücülük sanatı, ticari gelişmeler ile tüccarlar tarafından batıya götürülmüştür. İslâm dünyasında yapılan çok zevkli çoraplar, 12-16. yüzyıllarda İspanya ve İtalya'da büyük ilgi görerek örgünün kaynağı olmuştur (Akpınarlı, 1995).

Osmanlı döneminde diğer süsleme sanatlarında olduğu gibi örgü ve oya sanatında da durum çok farklı değildi. Ustalar saraya bağlı olarak Ehl-i Hiref-i Hassa gibi iyi örgütlenmiş bir sistem içinde çalışıyorlardı (Sürür, 1976 - Onuk, 1998).

İmparatorluğun farklı bölgelerinden gelen birçok sanatçının saray atölyelerinde yaptıkları ürünlerin batılı ülkelere de ulaştığı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Osmanlı döneminde dokuma, örgü, işleme, oya vb. konularda çıraklık eğitimi yaparken loncalarda yetişen çırakların önlük giyip usta olabilmesi için ustalardan kurulmuş bir komisyonun önünde 13 haftada, bir bere, bir kazak, bir çift konçlu çorap, bir örtü örerek orijinal motifleri ile kusursuz bir teknikle ürünler örerek uygulamalı sınavdan geçerlerdi (Barışta, 1984 - Akpınarlı, 1995 - Onuk, 1998).



1905'te Menfiz kazılarında bulunan örneklerden özellikle balık ağlarından örücülük tekniğinin M. Ö. 2000 yılları öncesine ait olduğu tahmin edilmektedir. Bazı kayıtlardan iğne ile yapılan örgülerin 12. yüzyılda Anadolu'dan Yunanistan'a oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya yayıldığı bilinmektedir (Onuk, 1988).

Oya sözcüğünün başka dillerde karşılığının bulunmaması, bu sanatın Türklere, özellikle Türk kadınına özgü bir sanat olduğunu düşündürmektedir.

Oya bir bezemedir. Süslemek anlamında kullanılan bu sözcük 11. yüzyıl Türklerinde 'Ev bezendi', Memlûk Türklerinde 'Oyu', Kırgız Türkleri'nde 'Oyuma' şeklinde söylenmiştir (Onuk, 1996).

Osmanlı İmparatorluğu'nun her döneminde saray içi, dışı ve Anadolu'da yapılan oyalara çok önem verilmiştir.

Osmanlı döneminde günümüze geleneksel yollarla usta çırak ilişkisi; çeyiz geleneği başta olmak üzere kültürel, toplumsal, estetik ve ekonomik nedenlerle gelebilen oyaları şekilde sınıflandırmak mümkündür.

1- Kullanılan araca göre

1.1. İğne oyaları

1.2. Tığ oyaları

1.3. Mekik oyaları

1.4. Firkete oyaları

1.5. Mil oyaları

2- Kullanılan gerece göre

2.1. Boncuk oyaları

2.2. Pul oyaları

2.3. Koza oyaları

2.4. İplik oyaları

2.5. Mum oyaları

2.6. Bez (Kumaş oyaları)

3- Kullanılan tekniğe göre

3.1. Dokuma tekniği ile yapılan oyalar

3.2. Mekik tekniği ile yapılan oyalar

3.3. Tığ (kroşe) teknikleri ile yapılan oyalar

3.4. Firkete tekniği ile yapılan oyalar

3.5. İğne teknikleri ile yapılan oyalar

4- Kullanılan yere göre

4.1. Yemeni oyaları

4.2. Taç oyaları

4.3. Yatak takımı oyaları

4.4. Mendil oyaları

4.5. Kese oyaları

4.6. Mevlüd örtüsü oyaları

5- Kompozisyon şekillerine göre

5.1. Ana motif tekrarı

5.2. Ana-ara motif tekrarı

5.3. Aralıksız (sıra) tekrarı

5.4. Motiflerden oluşan dokular

6- Kullanılan bezeme türlerine göre

6.1. Geometrik bezeme

6.2. Bitkisel bezeme

6.3. Soyut sembolik bezeme

6.4. Figürlü bezeme

6.5. Nesneli bezeme (Akpınarlı, 1995)

Oyalar Anadolu'nun hemen her yöresinde yapılmakta olup, kullanılan iplikler motifler renkler ve kullanım alanları bakımından farklılık göstermektedir.

Anadolu'da geleneksel kültürün bir iletişim aracı görevini de üstlenmiştir.

Genellikle toplu halde üretilen oyalarla dostluk, arkadaşlık, birlik paylaşma duyguları gelişirken; maniler, şiirler, halk öyküleri ile halk edebiyatında da yerini almıştır.

Askerdeki sevgiliye özlemini belirten genç kız,

Mendilimde tel oya

Sarmadım doya doya

Asker yolu beklerim

Günleri saya saya,

derken, bir başka özlem şöyle dile getirilir.

Oyalıda yazma başında

Oyaların kaşında

Yeter beklettiklerin

Çeşmelerin başında

Oya sanatçıları eserlerini üretirken sevgiyi, acıyı, ümidi; yaşayıp, yaşayamadıkları duygularını büyük bir içtenlikle oyalar aracılığı ile de dile getirmiştir.

Mavi yazması oyalı

Gül kurusu gül dalı

Yuva, tutmaz kuş oldum

Evlendiğini duyalı

Oyalar özellikle çeyiz geleneğinin vazgeçilmez bir parçasını da oluşturmaktadır. Genç kızların çeyizlerinde yörelere göre iğne, tığ, boncuk vb. oyalı yazma, yemeni tülbent sayısı 100 adet civarındadır. Birçok yöremizde (İçel, Kahramanmaraş, Ş.Urfa vb.) oyaların saklanması için özel "camekan" ismi verilen camlı küçük sandıklar kullanılmaktadır.

Oya örneklerinden en çok iğne oyaları olmak üzere başta bitkisel (çiçek, yaprak, ağaç, meyve vb.) doğadan esinlenerek yapılan motifler, hayvansal (böcek vb) geometrik (kare, üçgen, düz vb.) sembolik (soyut) biçimler ve işler uygun başka objelerin de konu edildiği, bunlardan çiçek ve yaprakların gerçekci öteki konuların, soyut sembolik bir anlatımla ifade edildiği görülmektedir.

İğne oyaları Osmanlı döneminde olduğu gibi günümüzde de aynı temel teknikleriyle (zürefa üçgen ilmek, kare ilmek, piko, fiskil) çirtik işlenmktedir.

Boncuk oyalarında uygulanan, zincir, basit kroşe, örümcek, boncuk düğme teknikleri günümüzde aynen devam etmektedir.

İğne oyalarında ortak renkleri yeşil, sarı ve sarının tonlarıdır. Daha çok kullanılan renkler kırmızı, beyaz, fildişi, gül kurusu, pembe, eflatun, bordo, mor, cam göbeği, mavidir.

Biçim açısından iğne oyalarının ortak yönleri ise, zürefa, kök ve yapraklardır.

Boncuk oyalarında en çok sarı, kırmızı, yeşil olmak üzere, siyah, mavi, mor, turuncu, ebruli renklerin daha çok kullanıldığı, mekik oyalarında ise beyaz daha çok pembe, mavi, kırmızı, siyah, yeşil firkete oyalarında yeşil, gümüş rengi, kırmızı, beyaz renklerin kullanıldığı bilinmektedir.

Osmanlıdan günümüze oyalara verilen adlar, Türk halkının hayal gücü yaratıcılığı ve espri anlayışını yansıtma açısından son derece ilginçtir. Otel odaları, çarkı felek, çakır dikeni, coşturan, kütüle, nardane, tavşan topuğu, halay, altmış akıl, yetmiş fikir, kolkola kızlar vb.

Osmanlıdan günümüze geleneksel Türk kültürünün en önemli en ilginç örneklerinden olan oyalar biçim, renk, konu, anlam bakımlarından mesaj vererek iletişim aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Bugün Anadolu'nun bazı yörelerinde eski geleneklere göre koca evine geldiği zaman gelin keyfince konuşamaz. Elbise kenarlarına yazmalara hotozlara dikilen oyalar birer name mesajdır. Örneğin Torosların dağ köylerinde yeşilin mesajları ile işlenen bir oya gelinin yeni evinden ve eşinden memnun olduğunu, sarı ile işlenen oyayı başına örten gelinin ise aksine mutsuz ve bezginliğinin ifadesidir. Nikah

töreninden bir gün sonra okutulan geleneksel mevlüt töreninde, sadece kayınvalideye örtülen "çakırdikeni" isimli oya gelinin kayınvalideye "Bana diken gibi batma" mesajını iletmektedir. Başına biber motifleri yapılmış bir yazma bağlayan gelin "Aramız biber gibi acı" demektedir.

Sonuç olarak geleneksel kültürümüzün özünü ve tabanını oluşturan, çağdaş kültürümüzün zenginleşerek yeni ve evrensel boyutlar kazanmasında büyük katkıları sağlayan Osmanlı süsleme sanatlarını araştırmak, korumak, tanıtmak ve yaşatmak kaçınılmaz bir zorunluluk olmalıdır.

Sonuç olarak, Osmanlı'dan günümüze oyaların Türk geleneksel kültür ve sanatına ulusallıktan evrenselliğe geçişte büyük katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

OSMANLI MÎMÂRÎSİNDE TEZYÎNÂT

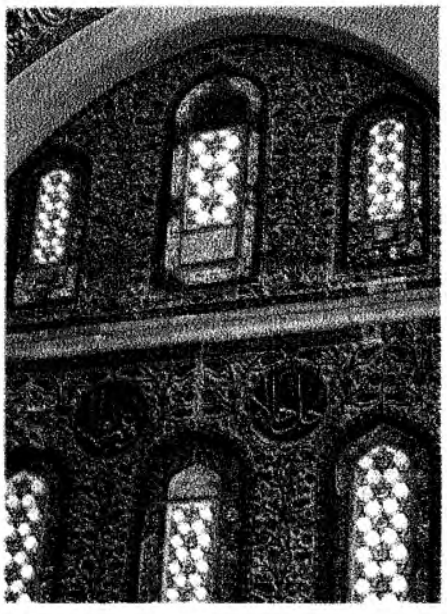
AZİZ DOĞANAY
MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

Anadolu kültürü ve Bizans mirası üzerine kurulan Osmanlı Devleti, kendi sanatını oluştururken, sahip olduğu bu değerlerden istifade etmiş olmakla beraber ne Büyük Selçuklu geleneğini aynen sürdürmüş ne de Bizans'ı taklit etmiştir. İnşa malzemesi olarak taşı tercih ettiğinden bezeme de buna göre yön bulmuştur. Anadolu Selçuklu yapılarının taçkapılarında görülen coşkulu plastik ifade Osmanlı sanatında asil bir sükûna dönüşmüştür. Mîmârî alanında yaşanan gelişmeler tezyînâta da yansıyıp, asırlarca Orta Asya ve Anadolu kırlarından derlenen çiçekler, süzülerek Osmanlı peteğinde bala dönüşmüştür.

Mîmârî bedenine giydirilmiş bir elbise olan *tezyînât*; Arapça "zeyyene" fiilinden, zînetlendirme, süsleme, bezeme, donatma manalarına gelmektedir. Osmanlılar, bezek ve bezeme yerine zînet ve tezyînât tabirlerini tercih etmişlerdir. Osmanlı'da tezyînâttan anlaşılan mana, Fransızca'dan dilimize geçen *decoration*dan daha çok *ornement* karşılığı yani, sırf tezyînî şekillerden ibaret olan süslemelerdir.[1] Motif ve desenlerin oluşturduğu bütüne *nakış*, bunları meydana getirenlere de *nakkaş* dendiğini görüyoruz.

Mîmârî tezyînâtı konu alan eserler, süslemeyi çoğu zaman malzemeye bağlı olarak sınıflandırmaktadır. Konunun bir de bezeme unsurunu oluşturan şekillerle ilgili yönü vardır ki; araştırmacılar arasında henüz ıstılah birliği tesis edilememiş olduğundan bu konuda birçok problemle karşılaşmaktayız. Mîmârî, tezyînât ve birçok el sanatlarını da ihtivâ ederek gelişmiş olan Türk sanatı, geçirdiği her üslûp aşaması ve yayıldığı her coğrafî alanda ilginç görünümler kazanmıştır. Bilhassa bezeme konularındaki engin çeşitlilik, farklı yaklaşımlarla ele alınmakta, malzeme, teknik, dekoratif düzen ve motifler, bakış açılarına göre birçok problemi beraberinde getirmektedir. Bu konuda yapılan araştırmaların belli ıstılah ve prensipler içerisinde gerçekleştirilme zorunluluğu vardır.[2]

Osmanlılarda, Saray Nakışhanesi'nin desen üretme ve üslûp bütünlüğünü sağlamada üstlendiği rol küçümsenemeyecek derecede önemlidir. Burada kağıt üzerine uygulanan desenler, beğenilirse diğer malzeme ve tekniklere de tatbik edilmektedir. Osmanlı sanatında kullanılan motif ve desen dağarcığı ortak olup, bütün malzeme ve tekniklerde aynı tezyînî elemanlara rastlamak mümkündür.



Sokollu Mehmet Paşa Camii'nin Mihrap Duvarı nadide 16. yy. vitrayları ve İznik çinileriyle süslü

A. BEZEME UNSURLARINA GÖRE TEMATİK SINIFLANDIRMA

Osmanlı tezyînâtında kullanılan motiflerin sayı ve çeşit bakımından zengin oluşu bir sen-

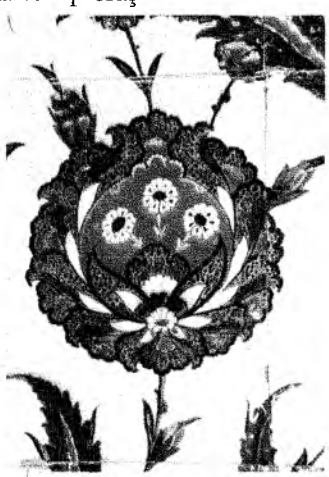
tez yapmayı gerektirmektedir. Temaların kavranabilmesi, üslûp bütünlüğü, tesir ve tekâmülün tesbiti için, genel kabullere göre tematik olarak Osmanlı tezyînâtında görülen tezyînî elemanları şu şekilde sıralayabiliriz:

Tematik Tasnif

NEBÂTÎ MOTİFLER

Nebâtî motifler Osmanlı tezyînâtının en yaygın bezeme unsuru olup, çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin üslûplaşmasıyla meydana getirilirler. Bu grubun en yaygın şeklini *hatâyî* üslûbu oluşturmaktadır. Anavatanı Doğu Türkistan olan hatâyî üslûbunda bitkiler ileri derecede stilize edildiğinden, örgelerin hangi bitkilerden ilham alınarak çizildiği kesin olarak tesbit edilememektedir. Çiçeklerin gonca ve açılmış hallerine, duruş ve ifade şekillerine göre yaprak, goncagül, penç, hatâyî gibi alt sınıflara ayrılmaktadır. Diğer üslûplarla birlikte veya yalnız başına tertip oluşturabilmektedirler. (Resim 1)

Hatâyî üslûbuna XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinde saray sernakkaşı *Şahkulu*'nun getirdiği yenilik, *saz yolu*nu (saz üslûbu) doğurmuştur.[5] Bu üslûpta, bitki sap ve yaprakları daha kıvrak hareketli ve tahrirleri daha keskindir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında *Şahkulu*'nun talebesi *Karamemi*'nin, Hasbahçe'nin çiçeklerini tezyînâtımıza taşımasıyla natüralist bir hareket başlamış;[4] neticede *şükûfe* (çiçek) üslûbu doğmuştur. Son devirde batılılaşma tesiriyle yaygınlaşan *çiçek resimciliği* ile *şükûfe* tarzını birbirine karıştırmamak gerekir. Zira şükûfe üslûbunda çiçeklerin öz hatları korunarak yarı üslûplaştırılmaları sözkonusudur. Halbuki çiçek resimciliğinde üslûplaştırma olmayıp, bir üslûp içerisinde bezeme örgesi olmaktan çok minyatür sanatı içerisinde değerlendirilmesi gereken farklı bir husus teşkil etmektedir. Zaten bu işle meşgul olanlara "çiçek ressamları" denilmesi de bu sebeple açıklanabilir. Özetle söylemek gerekirse, natüralist çiçeklerle, natüralist üslûp taşıyan çiçekleri birbirinden ayrı tutmak gerekir.[5]



Resim 1. Bir hatâyî motifinin yer aldığı İznik Çinisi, Edirne Selimiye Camii'nden.

Resim 2. Kenarsuyu kompozisyonu. (İznik Çinisi).

RÛMÎ ÜSLÛBU

Hemen bütün kaynaklar *rûmî* üslûbunu Anadolu Selçukluları'na izafe etmektedirler. Menşei itibariyle nebâtî mi yoksa hayvânî mi olduğu konusunda iki ayrı kanaat vardır. Bu üslûba ad olan *rûmî* kelimesi, "Anadolu'ya ait" demektir. Bu tarzın *hayvan üslûbu*ndan geliştiğini ileri sürenlere göre *rûmî*, Orta Asya menşelidir.[6] Rûmînin kaynağının, nebâtî olduğunu benimseyenlere göre, Helen sanatına dayanmaktadır.[7] Türk sanatında, bazı çevrelerin lotus ve palmet olarak adlandırdıkları motifler, gelenekçi anlayışa göre çoğu zaman rûmî motifinin bir varyantından ibarettir.[8]

Rûmî kompozisyonları oluşturan kaneviçeler içerisinde gizli bir geometri hâkimdir. Kompozisyonun başlangıcı ekseriyetle simetrik bir örgeden başlar, yalın bir rûmî ya da tepelikle nihayet bulur. (Resim 3)

Orta Asya *hayvan üslûbu*ndan farklı olarak, efsanevî veya tabiatta varolan hayvanların yarı üslûplaştırılmasıyla, bilhassa kitap sanatlarında bu unsurların arasına nâdiren insan figürü de katılarak, hayvânî üslûp Osmanlılarda da devam etmiştir.

Kelime manası "eğri" demek olan *münhanî* XIII. ve XIV. yüzyıla kadar rûmî motifi ile tam bir benzerlik gösterirken, Osmanlı tezyînâtında kullanımı Selçuklulara nispeten azalarak, rûmîden ayrı bir tarz oluşturmuştur.[9] Geometrik desenler hariç bütün Türk motiflerinin çizimi temelde "S" ve "C" hareketleriy-

le gerçekleşir. Bu sebeple, her motif içerisinde münhanîlere rastlamak mümkündür. Desenlerin ayrıntılarının oluşturulmasında da kullanılan münhanîler, tekrarlama ve simetri yoluyla müstakil kompozisyonlar oluşturabilirler.

BULUT MOTİFİ

Türk tezyînî sanatlarına XV. asırda giren *bulut* motifi bize Çin kültürünün bir hediyesidir. Çin sanatında inanca dayalı olarak zuhûr edip gelişen bulut motifinin, Timurlularla olan münasebetler sırasında *Herat Ekolü* ile Anadolu'ya gelmiş olduğu düşünülmektedir. Bu motifi *çinbulutu*, *çığ* ve *Moğol düğümü* olarak adlandıranlar da vardır. Daha çok dolantı ve yığın halinde bulunan bu bezek, yalnız başına, sıvama bulut halinde ya da diğer üslûplarla birlikte, nefis kompozisyonlar oluşturabilmektedir.

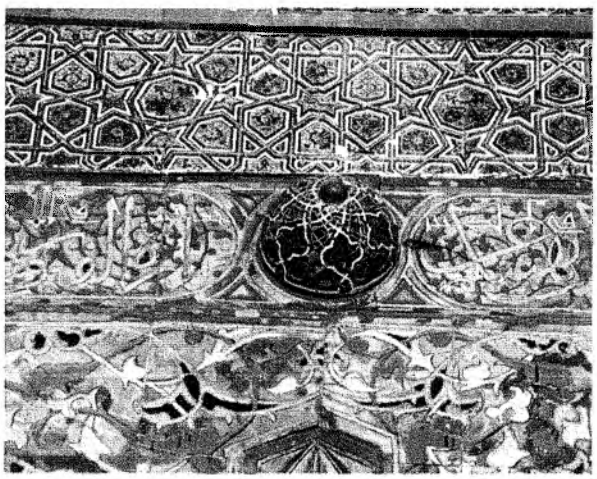
BENEK (ÇİNTA-MANİ) MOTİFİ VE PELENG

Sanskritçe'den gelen "çinta-mani" ismi, Budizm'de, hazine topu ya da arzuları gerçekleştiren cevher manasına gelmektedir. Hindistan kaynaklı Budist felsefesinin ürünüdür.[10]

Sanat tarihçileri arasında tanımlama sıkıntısı olan motiflerden birisi de *benek* motifidir. Çinta-mani ismi literatürümüze Batılı yazarların eserleri yoluyla geçmiştir.[11] Benek motifi Osmanlı kaynaklarında açık bir şekilde zikredilmektedir.[12] Yine bu kaynaklarda karşımıza çıkan, güç ve kuvveti temsil eden kaplan postu ya da Buda'nın dudağına benzetilen dalgalar *peleng* olarak adlandırılmıştır.[13] Buda'nın üç rûhânî özelliğini belirttiği söylenilen, *Timuçin damgası* da denilen çinta-mani,[14] merkezi bir tarafa kaydırılmış, iç içe yerleştirilen birkaç daireden oluşan, üç benek halinde, bazen tek başına, bazen de iki altta bir üstte yerleştirilmek sûretiyle müstakil olarak kullanılmaktadır. Benek motifi kaplan postu dalgalarıyla kullanımına sık rastlanıldığından aynı motifmiş gibi telakki edilmiştir. Benek ile pelengin, birbiriyle uyumlu ancak birbirinden bağımsız başlı başına iki ayrı motif oldukları kanaatindeyiz. Çünkü üç benek (çinta-mani) ile peleng yanyana kullanıldığı gibi, birbirinden müstakil olarak ayrı ayrı kompozisyonlarda da kullanılmaktadır.

KOZMİK SEMBOLLER

Çeşitli mânâlar yüklenmiş ay, yıldız, güneş gibi tabiat varlıklarına, Türk sanatlarında sıkça rastlamaktayız. Bilhassa erken devir yapılarında bina cephelerinde, mihrab, minber ve ahşap kapılarda müstakil olarak kullanılan bu semboller, ileri derecede üslûplaştırılmış olarak, hendesî tezyînâtta da sık sık karşımıza çıkmaktadır (Resim 3).



Resim 3. Çelebi Mehmet Türbesi Mihrabı'ndan, Bursa.

HENDESÎ TEZYÎNÂT-GEOMETRİ

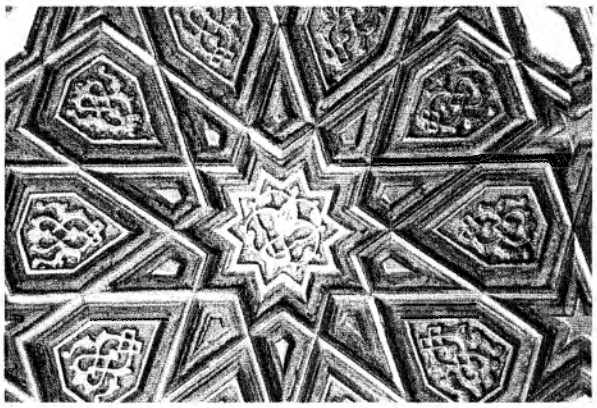
Geometrik motif ve kompozisyonlar, insan zihninin buluşlarından örülü mücerred düzenlemelerdir. Çoklukta birliği ifade etmenin en güzel yolu, geometrik şekillerde saklıdır. Herşey bir noktadan ibarettir. Nokta her şeyin merkezi, aynı zamanda herşeyin başlangıcı ve sonudur. Noktanın hareketiyle meydana getirilen şekiller, kırılmak ve birbirini kesmek sûretiyle, merkezî kompozisyonlar oluşturduğu gibi, iki ya da dört yönde, kesintisiz devam ederek nihayetsiz terkipler de oluşturabilirler.[15] Çoğunlukla bir yıldızı merkez alarak gelişirler. İki yönde ilerleyen çerçeveleyici kompozisyonlar dahi sonsuzluğu işaret ederler. (Resim 3)

Selçuklularda mîmârî tezyînâtın vazgeçilmez unsuru olan hendesî tezyînât Osmanlılarda ölçülü bir dengeye oturmuştur. Bu tür bezemeyi *arabesk* olarak adlandırmak Batılı araştırmacılardan gelen yanlış bir alışkanlıktır.[16]

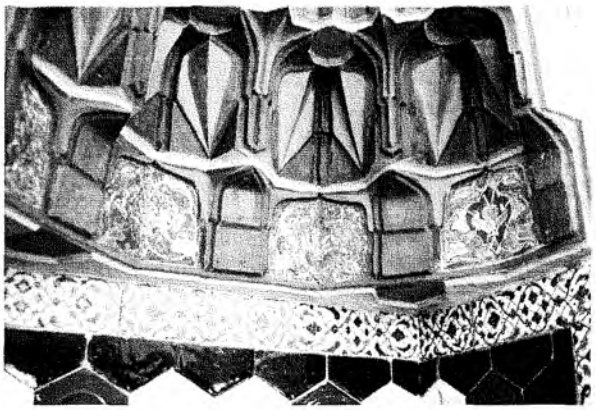
HATTÎ ÜSLÛP

Türk tezyînî sanatlarının en mücerred ve âbidevî olanı hat sanatıdır. Mîmârî eserlerin kimlik kartı gö-

revini üstlenen inşaat kitâbelerinin yanı sıra âyet, hadis ve kelâm-ı kibarlar da mîmârî tezyînâta katılıp, Batı sanatındaki ikonların yerini almıştır. Hat sanatı mîmârîyi saran kuşak yazılarının yanısıra, pencere alınlıklarında, mihrablarda, kapı ve pencere kanatlarında, kısacası yapıda uygun olan her sahada kendine yer bulmuştur. Cevherleri aynı fakat üslûpta bazı farklılıklar gösteren hat sanatı, önceleri *Aklâm-ı sitte* adı altında disipline edilmişken, daha sonra da gelişimini sürdürerek zengin bir çeşitliliğe kavuşmuştur. Hat sanatının Osmanlı mîmârîsinde yaygın kullanım alanı bulan türleri, celi sülüs ve celi ta'liktir. Yazılardaki estetik ifadenin yanısıra, metinlerde yer alan sözlerin de mâhiyeti dikkat çekicidir. Batıda hat sanatının benzerinin olmaması sebebiyle batılılaşma sürecinde bozulmadan gelişimini XIX. yüzyıla kadar sürdürebilmiş, ve batılı sanatçılara da tesir etmiş ender sanat dallarından birisidir.



Resim 4. Kündekari ahşap işçiliği, Edirne Selimiye'den.



Resim 5. Bursa Muradiye türbelerinden.

MÎMÂRÎ UNSURLAR VE EŞYA RESİMLERİ

Mîmârî tezyînâtın diğer bir parçasını da kemer ve sütun formları, eliböğründe, çörten, kum saati köşe sütunçeleri, mihrabiye, mukarnas gibi mîmârî karakterli unsurların yanısıra kandil, şamdan, saksı ve vazo gibi eşya resimleri teşkil etmektedir. Çini sanatında yaygın olarak karşımıza çıkan Kâbe tasvirleri, ikonografik açıdan üzerinde durulması gereken bezeme elemanlarındandır. Aslında, abartılı olmayan bir sathî tezyînâtı benimseyen Osmanlı sanatkârları, mîmârî cephelerde çeşit çeşit profillerdeki silmelerle, plastik ifadeyi güçlendiren bir ışık cümbüşü yaratmaktadırlar. Silmeler, mezar yapıları gibi küçük boyutlu eserlerde daha bâriz olarak kendisini göstermektedir.

Kompozisyon Oluşturma Usûlleri

Teker teker fazla bir anlam ifade etmeyen motifler, belli yöntemlerle bir araya gelerek bütünü oluştururlar. Bunun için önce tezyîn edilecek saha belli tarhlara ayrılarak motifleri taşıyacak olan bezemenin iskeletini ve kaneviçesini oluşturmak gerekir. Evvela motifleri yerleştirip, sonra bunları birbirine bağlamak yanlış bir yöntemdir. Çünkü Türk sanatkârları, bezeme sanatım oluşturan tabiat kaynaklı motiflerin tabiatında var olan mantığa dâima sâdık kalmaya çalışmışlardır.

TEKRARLAMA

Bir elemanın yan yana veya üst üste gelerek, ritmik hareketler oluşturmasıyla meydana getirilen düzenleme şeklidir.

TENÂZUR-SİMETRİ

Tenâzur, kompozisyonu oluşturan elemanların 1/2, 1/4 veya daha fazla kesrinin çizilerek, katlanması sûretiyle bütünü oluşturma yöntemidir. (Resim 4-5)

TEDRİCEN BÜYÜYEN YA DA YÜRÜYEN KOMPOZİSYONLAR

Genelde simetri esasına dayalı fakat, desenler kaydırılmış eksen üzerinde yürütüldüğünden, tam simetrik olmayan yılankavî bir yapıya sahip düzenlemelerdir. (Resim 6)

GİRİFT KOMPOZİSYONLAR:

Birden fazla motif grubunun, girişik bir şekilde desen ağını oluşturmasıyla elde edilen kompozisyon türüdür. Mesela, yazı ile rûmî ağlarının aynı satıhta kullanılması bu örneğin en yaygın şeklidir. (Resim 3)

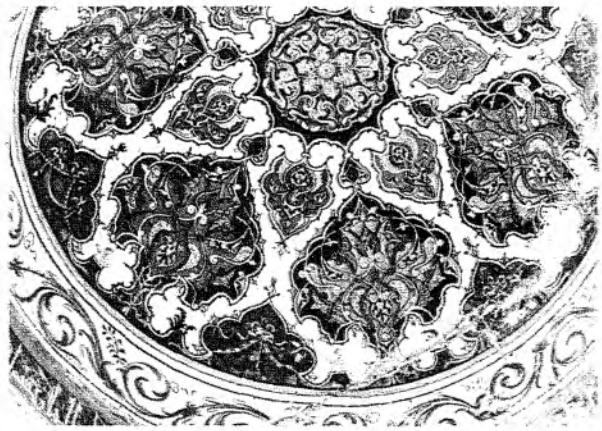
Kompoziyon Çeşitleri

SERBEST KOMPOZİSYONLAR

İçerisinde tekrar ve tenâzur bulunmayan, adından da anlaşılacağı gibi, uygulama yapılacak sahanın, arzulanıldığı şekilde kullanılmasıyla meydana getirilen, başlangıç ve bitiş noktaları belli olan düzenlemelerdir.

MERKEZÎ (KAPALI) KOMPOZİSYONLAR

Terkibâtı oluşturan desenlerin, simetri esasına dayalı, bir merkezden çıkan şuavî eksene göre tertip edilmesiyle, başladığı yerde biten kompozisyonlardır. Bu grubu dâirevî yazı kenarı bezemeleri, şemse ve madalyonlar oluşturmaktadır. Desenin en az 1/3 kesrinin oluşturduğu birimlerin, eksenlerinin aynı merkezde kesişecek şekilde düzenlenmesiyle birçok merkezî kompozisyon elde etmek mümkündür. Kubbe tezyînâtını oluşturan bezemeler ve bir merkez etrafında tek yönde ilerleyen motiflerle ortaya çıkan, kapalı düzendeki süslemeler, dikkate değer bir kompozisyon türünü oluşturmaktadır. (Resim 7)



Resim 7. Edirne Üç Şerefeli Camisi revaklı avlu kubbelerinden kalemişi süslemeler.

Resim 6. İstanbul Takyeci İbrahim Ağa Camii'nden.

NÂMÜTENÂHÎ-BİTİMSİZ KOMPOZİSYONLAR

Büyük ölçüde simetri esasına dayalı bir düzenlemedir. Kompozisyonu teşkil edecek bir modülün, dört yönde merkezden muhite doğru sonsuza dek katlanarak gelişmesiyle meydana gelir. Terkibâtı meydana getirecek asıl modülün dört yönde katlanma noktalarına gelen örgeler yarım olarak çizilirler. Desen, katlandığında ek yerler belli olmayacak şekilde, kaynaştırılarak tamamlanır. Çok basit bir elemanın bile ters-düz, yan yana, ya da kaydırılmış eksen üzerinde birer aşırı dizilmesiyle çok sayıda sonsuz kompozisyon elde edilebilir. Sonsuz kompozisyonların diğer bir şekli de geometrik ağların oluşturduğu düzenlemelerdir. Bir yıldız etrafında kümelenen diğer yıldız gruplarının katlanarak, ya da deseni oluşturan ağların kırıklar çizerek çoğalmasıyla, çok sayıda kompozisyon elde etmek mümkündür.[17]

Türk sanatındaki sonsuzluk fikri, süslemenin de ana prensibini teşkil eder. Geometrik bezemeler dışında, esasını rûmî ya da nebâtî kıvrımların oluşturduğu helezonların da sonsuzluk prensibinden hareket ettiği anlaşılmaktadır. (Resim 4)

ÇERÇEVELEYİCİ KOMPOZİSYONLAR

Sonsuza kadar devam edebilecek karakterde, ancak iki yanından sınırlı, pano veya bir mîmârî unsuru çerçeveleyen, uzun şerit halindeki kompozisyonlardır. Kompozisyonu oluşturan ağların, saç örgüsü sistemine göre örülerek meydana getirdiği, bazen simetrik de olabilen kenar suları, enine gelişecek şekilde de düzenlenebilmektedirler. (Resim 2-5-8) Bu tür kompozisyonların diğer bir yaygın şekli de sonsuz kompozisyonlardan kesilerek meydana getirilen tertiplerdir. Saadet düğümü, zencerek ve aşık yolu gibi geometrik kompozisyonlar, birbirine eklenen düğümlerin, ya da ileri-geri hareketlerle yürüyen kıvrım veya kırılmaların meydana getirdiği, iki yönde gelişen sonsuz kompozisyonlardır.[18] Örgü esasına dayalı kenar sularının iki ucu bir noktada buluşacak şekilde düzenlendiğinde, bir fâsit

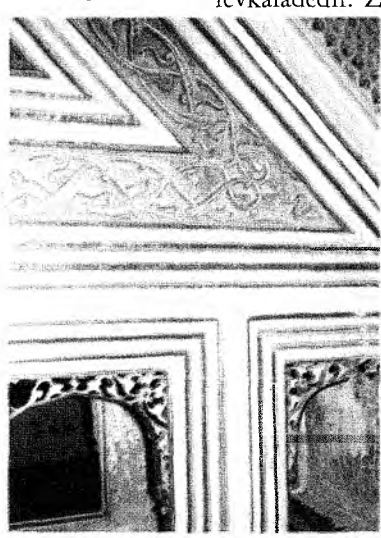
daire oluşturmaktadır. Mesela, üç tel rûmîden oluşan bir kenar suyu bu şekilde düzenlendiğinde, bir noktadan başlayıp çerçeveyi üç defa dolandıktan sonra aynı noktada nihayetlenen, tek bir telden ibaret olduğu görülmektedir.

KARMA KOMPOZİSYONLAR:

Yukarıda zikredilen kompozisyonların birden fazlasının aynı satıhta birlikte düşünülerek tertip edilmesiyle meydana getirilen düzenlemelerdir.

B. MALZEMEYE GÖRE SINIFLANDIRMA

Girişte de belirttiğimiz gibi, sanat tarihçileri tezyînâtı ekseriyetle malzemeye göre sınıflandırma yoluna gitmişlerdir.[19] Osmanlı sanatkârları için malzeme seçeneğinin çok olması, tezyînât için en uygun olanı seçme konusunda iradelerini hür biçimde gerçekleştirme fırsatı vermiştir. Türk sanatında bezemeyi oluşturan şekillerin ortak bir motif dağarcığını kullandıklarını belirtmiştik. Nakışhanede çizilen desenler, uygulanacağı malzemeye göre hafif değişiklikler geçirse de genel prensiplere sâdık kalınır. Ancak malzemenin cinsine göre, bazı desenler, daha fazla talep görürken bazıları, daha az kullanılmış olabilir. Bu durum, her zaman malzemenin cinsinden kaynaklanmayıp, desenin kullanılacağı yere göre de bilinçli bir seçim yapılmış olabilir.



Resim 8. Edirne Sultan Bayezid Camii Minberi taş işçiliği.

Tuğla

Geometrik yapıları dolayısıyla her bir blokun belirli şekillerde ufkî, mâil, veya amûdî konulmaları, duvar sathında hendesî şekiller oluşturur. Geometrik prizma şeklinde kalıplara dökülen, ya da hamur levhalardan kesilmiş özel şekilli birimler, satıh üzerinde harç içine girinti veya çıkıntı yaparak, ışık ve gölgeden de istifâdeyi mümkün kılmıştır. İznik Yeşil Camii (1391) minaresinde olduğu gibi bazı eserlerde tuğlaların bir yüzü sırlanarak, cephelerde renkli bir tablo oluşturulmuştur. Daha çok Bursa üslûbu yapılarda karşımıza çıkan münâvebeli taş-tuğla kullanımı, klasik devir Osmanlı mîmârisinde giderek azalmıştır. Büyük çaplı âbidevî yapılarda inşaat malzemesi olarak taş tercih edilirken, mezar yapıları gibi daha küçük çaplı uygulamalarda, yaptıranın sosyal ve ekonomik durumuna göre, Bursa usûlü inşaat bir süre daha devam etmiştir. Yalnız Sultan I. Ahmed Türbesi'nde (1617) olduğu gibi, çoğu zaman tuğla malzeme, taş veya mermer kaplama yöntemiyle gizlenmiştir.

Mozaik

Renkli taş veya düz renkli kâşîlerin (çini) tıraşlanarak, çeşitli şekiller elde edilmesiyle, parlak ve çok zengin kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Teknik uygulamadaki zorluğuna nazaran renklerin canlılığı fevkalâdedir. Zamanla bu zorluk, *renkli sır* da denen *lâkabî* tekniğini doğurmuştur. Mozaik tekniğinde desenler, düz renkli çini levhalardan kesilmek sûretiyle elde edilirken, lâkabî tekniğinde fırçayla işleme söz konusudur. Bursa üslûbu yapıların vazgeçilmez bir parçası olan lâkabî çinilerde, desenler daha da zarifleşmiştir. Her iki tekniğin de en güzel örneğini Bursa Yeşil Camii ve Türbesi'nde (1424) görmekteyiz. (Resim 3) Mozaik çini cephe kaplaması, İstanbul Mahmud Paşa Türbesi'nde (1473) Selçuklu izlerini devam ettirirmiş, İstanbul Çinili Köşk'ten (1472) sonra bu teknik terkedilirken, renkli taşlardan oluşturulan mozaikler, yer döşemelerde bir süre daha devam etmiştir. Geometriye daha elverişli olan mozaik çiniden renkli sır tekniğine geçerken, tezyînâtı oluşturan nakışlarda da değişmeler olmuş, hendesenin yanısıra, rûmî ve hatâyî gibi kıvrak motifler de sıkça kullanılmaya başlanmıştır.

Çini

Eski kaynaklarda *sırça* veya *kâşî* olarak adlandırılan, Çin'e izâfeten *çinî* denen bu malzeme ve teknik, mîmârî tezyînâtın vazgeçilmez unsurlarından birisi olmuştur. Osmanlılarda, yalnız Yeşil Türbe müstesnâ,

serleri, yine taş işçiliğinin en güzel örneklerini teşkil etmektedir.

Osmanlılar zamanında klasik formunu bulan sütun başlıkları, taçkapı ve alîkalarda kullanılan, hem mîmârî hem de tezyînî görev üstlenen mukarnasları da burada zikretmek gerekir. Kürsü, minber, şadırvan ve şerefe korkuluklarındaki şebekeler ise taş işçiliğinin diğer bir vechesini oluşturmaktadır.

Ahşap

Osmanlı mîmârî tezyînâtında ahşap işçiliği önemli bir yer tutmaktadır. Taşa tatbik edilen bütün teknikler fazlasıyla ahşaba da uygulanmıştır. Ahşap, işlemeye elverişli yapısı dolayısıyla taştan daha zengin işlenme tekniklerine sahiptir.

Anadolu Selçuklu örneklerinde, ekseriyetle yekpare levhaların üzerine çizilen geometrik desenler, Osmanlı'da yerini kündekârî tekniğine bırakmıştır. Kündekârî tekniğinde bütün parçalar birbirine geçme usûlü ile raptedildiğinden, malzemenin olumsuz tabiat şartlarına karşı daha dayanıklı olması sağlanmıştır. (Resim 4)

Osmanlı ahşap sanatında desenler, kapı ve pencere kanatlarına, dolap kapakları, kürsü ve rahlelere, oyma-kabartma tekniği, dik kesim ya da mâil kesim usûlü ile, çoğu zaman alçak seviyede tatbik edilmiştir. Bezemeyi oluşturan desenlerin zemini ortadan kaldırılmak suretiyle, dantel gibi işlenen şebekeli oyma (ajur) tekniği, ahşap sanatının en güzel örneklerini teşkil etmektedir. Farklı ahşap malzemelerle, kaplama ve kakmanın yanısıra fildişi, sedef, bağa vesair kıymetli malzemenin ahşap satha tatbiki, bezemeye ayrı bir renk katmıştır. Erken örneklerini Bursa Ulu Camii (1400) minberinde gördüğümüz sedef işçiliği, Sedefkâr Mehmed Ağa'nın Sultanahmet Camii'nde (1617) vücûda getirdiği ahşap eserlerle, bu tekniğin harika örneklerini meydana getirmiştir. Taş işçiliğinde de kullanılan dolgulama tekniğinin ahşap malzemeye tatbiki, ahşabın sıcak dokusuna daha farklı bir güzellik katmaktadır. Bursa Sultan II. Murad Türbesi'nin (1451) kapı binisinde görülen dolgulama örnekleri, fırçayla boyanmış hissini uyandıracak kadar güzel işlenmiştir.[23]

Maden

Tunç ve demirden yapılan türbe, şadırvan, hünkâr mahfili ve pencere parmaklıkları, dövme demir ya da pirinç döküm tekniğiyle de meydana getirilmişlerdir.

Demir kapı kanatları, ahşap pencere ve dolap kapılarının kilit, reze, menteşe, halka, üzengi ve kabara gibi parçaları, demir ve pirinç döküm işlerinin en güzel numûnelerini teşkil etmektedir.

Kubbelerdeki alemler ile, su mîmârîsinin ender güzellikteki kurna ve muslukları, maden sanatının mîmârîye bağlı en güzel tezyînî elemanlarıdır.

Resim 10. Topkapı Sarayı'ndan bir askı.

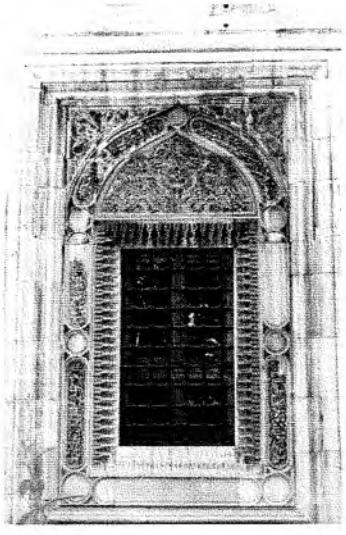
Mîmârî tezyînâtın vazgeçilmez unsurlarından birisi de tavana asılan askılar, kandiller ve şamdanlardır. Bu tür madeni eşyalar daha çok döğme, çizikleme ve savatlama yöntemiyle bezenirken oyma-kabartma, kaplama ve şebekeli oyma teknikleriyle, mücevher gibi işlenen örneklere de rastlanmaktadır. (Resim 10)

Alçı ve Malakârî

Alçı ile yapılan tezyînât Türklerin Anadolu'ya beraberlerinde getirdikleri bir bezeme tekniğidir. XIV. ve XV. yüzyıllarda daha çok mihrablarda kullanılan alçı tezyînât, erken Osmanlı döneminde, tuğla mîmârîye dayalı intikal unsurları, kubbe ve tonozlarda, çeşitli prizmatik şekiller oluşturan mukarnaslar halinde karşımıza çıkarken, tabhanelerdeki ocak yaşmaklarında en güzel kalıpla baskı örneklerini sunmuştur. Alçı tezyînât, klasik devirde, daha çok hamamlarda tercih edilmiştir.

Alçı kayıtlar arasına renkli veya renksiz cam parçalarının yerleştirilmesiyle meydana getirilen pencereler, Osmanlı tezyînâtında görülen vazgeçilmez bir uygulamadır. Bu pencerelerin ileri derecede bezeli olan-

dış cephesi tamamen çinilerle kaplı yapı görülmemektedir. Selçuklu çinileri, yapı içerisinde, neredeyse kubbenin kilit taşına kadar tırmanırken, Osmanlı mimarları, bu seviyeyi mümkün olduğu kadar aşağıda tutmuştur. Böylece Osmanlılar, mîmârî tezyînâtta saflık ve sadelik aramış olup, yapıyı gereğinden fazla tezyînâta boğarak, mîmârî kütlenin yalın asâletine ve sükûnetine halel getirmemiştir. Lacivert ve firûze renkli düz çiniler, en sade şekilde eserleri tezyîn ederken, bazen bu çiniler üzerine, altınla perdah tekniğinin uygulandığı da görülmektedir. Bursa Yeşil Türbe ve İstanbul Çinili Köşk çinileri buna en gözel örnek teşkil etmektedir. Porselen hamuru gibi, sağlam ve pürüzsüz, mavi-beyaz çinilerin yanı sıra, minaî tekniğinin de uygulandığı, klasik İznik çinilerini hazırlayan çiniler, bir devre damgasını vurmuşlardır. Bursa Yeşil Türbe'de, Çelebi Mehmed'in sandukası ve mihrabı ile Edirne Murâdiye Camii (1436) mihrabında, renkli sır tekniğinin en zarif örnekleri bugün bile tazeliğini korumaktadır. (Resim 3) Bu çinilerde mavi, firûze, kobalt mavisi, siyah, kiremit rengine yakın bir kırmızı, fıstık yeşili, leylak rengi, patlıcan moru, beyaz ve kabarık altın sarısı renkler kulanılmıştır.[20] Sarı rengin üzerine tatbik edilen altın varak uygulaması tamirâtlardan kalmış olsa gerektir. Çini sanatında en ileri noktayı XVI. yüzyıl İznik çinileri yakalamıştır. Yedi rengin tek pişirmede sır altında toplanması ve bu renkler içerisinde mercan kırmızısı olarak adlandırılan, hafif kabarık domates rengindeki kırmızı, devrin erişilmez sanat zevkini mîmârîmize taşımıştır. (Resim1-2) Yaklaşık kırk yıl kadar kısa süreyle eserlerde görülen mercan kırmızısı, ilk olarak Süleymaniye Camii (1577) mihrabı yanındaki panolarda karşımıza çıkmaktadır. Rüstem Paşa Camii (1561), Sokollu Mehmed Paşa Camii (1571) ve daha birçok eserde, gelişen kompozisyon anlayışıyla birlikte bilhassa hatâyî üslûbunun zenginliği, rûmî ve bulut gibi motiflerin de birlikte kullanılmasıyla hayret uyandıracak olgunluğa erişmiştir. XVII. yüzyılda tatlı mercan kırmızısı, çinilerde yerini soluk bir kırmızıya bırakırken, desenlerde görülen natüralist anlayış, çini sanatını uzun bir süre daha ilgi odağı haline getirmiştir. Kütahya ve İstanbul atölyeleri İznik çinilerinin kalitesine hiç bir zaman ulaşamamışlardır.[21]



Resim 9. Bursa Yeşil Cami pencere süslemeleri.

Taş

Osmanlı mîmârîsini meydana getiren temel malzeme taştır. Yalın haliyle asil bir sükûnete sahip olan taş, kabartma ve şebeke işçiliğinin yanı sıra, renkli taş veya benzeri malzemelerle kakma yapılmak suretiyle mîmârîye belirgin bir zerafet kazandırmıştır. (Resim 8-9) Renkli taşların mîmârî cephelerinde ve kapı kemerlerinde uygulanışı, bilhassa XV. yüzyılda yaygınlaşmaya başlayıp daha sonra da ölçülü bir şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Renkli taşlardan meydana getirilen mozaik yer döşemeleri ise, uzun bir süre sevilerek kullanılmaya devam etmiştir. Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii'nde (1523) renkli taşlarla meydana getirilen mozaik bezemelerin yanısıra, kakma ve dolgulama tekniği de devrinin en dikkat çeken taş tezyînât örnekleri arasında yer alır. Tuğla örgülü yapıların taşla kaplanması, mîmâri dokuya verilmek istenen asaletten ileri gelmektedir.

Osmanlı mîmârî tezyînâtında, taş malzemeye uygulanan geometrik kompozisyonlar, zamanla yapıların ikinci derecedeki mîmârî elamanlarına inhisâr etmiştir.

Osmanlı taş süslemesinin önemli bir kısmını kabartmalar meydana getirmektedir. Her çeşit bezeme bakımından zengin bir yapı olan Bursa Yeşil Camii'nde, hatâyî ve rûmî üslûbu bezemeler, en mükemmel bir şekilde taşa işlenirken, Edirne Üç Şerefeli Camii (1447) ve İstanbul Fatih Camii'nde (1470) daha sonra da Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii'nde renkli taş işçiliği, üslûbun en güzel örneklerini sergilemiştir.[22]

Üç Şerefeli Camii ve Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümâyun'unda, celi sülüs müsenna hat sanatının şâhe-

larına *revzen-i menkûş* denilir. Bu uygulamanın en zarif örneğini İstanbul Süleymaniye Camii (1557) ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde (1547) görmekteyiz. Osmanlı sanatındaki alçı pencereler, tatbikatı kurşunla yapılan, Batı usûlü vitraylardan çok farklıdır.

Malakârî, Osmanlı mîmârîsinde örtü sistemleri ya da duvarların iç satıhlarında, bir sıva kazıma tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekseriyetle zemin alçaltılarak motifler kabartma halinde bırakılırken, alçak kısımlar koyu kırmızı ya da mavi renkle boyanmaktadır. Kabarık kısımlar bazen altın varakla kaplanır. Malakârî tekniği Kânûnî Sultan Süleyman Türbesi'nde (1566) olduğu gibi, sıvaya kıymetli taşların kakılmasıyla daha da zengin hale getirilmiştir.

Kalemkârî

Daha çok sıva üzerine tatbik edilen kalemişi tekniği, taş ve ahşap üzerine de uygulanmıştır.[24] Malzemenin cinsine uygun olarak yağlıboya, ya da tutkallıboya ile tatbik edilir. Yanyana getirilen tahta parçaların üzerine bez veya deri gerilerek zemin tesviye edildikten sonra, bazen, desenler alçıyla kabartılarak altın varakla kaplanmak suretiyle fevkalâde zarif işler meydana getirilmiştir. Malzemenin yapısı gereği, tabiat şartlarına fazla dayanıklı olmadığından zamanla tahrip olmakta ve tamiratlarda çok zarar görebilmekte, hatta tamamen yok olabilmektedir. Günümüze ulaşabilen sıva üzerine uygulanmış ilk kalemişi örnekleri İznik Kırkkızlar Türbesi (XIV. yy.), Edirne Üç Şerefeli Camii (1447) avlu revaklarında ve Bursa Hüma Hatun Türbesi (1449) kubbesinde karşımıza çıkar. (Resim 7-11)

Resim 11. Edirne Selimiye Camii, müezzin mahfili kalemişi süslemeleri.

Tezyînât Programı ve Eşya Düzeni

Osmanlı mîmârîsi şekillenirken üstlendiği fonksiyona göre tasarlanmaktadır. Bunun için de her yapı türünün kendine has tezyînât programı ortaya çıkmaktadır. Camilerde mihrab, minber ve kürsü, türbelerde sandukalar mîmârînin fonksiyonundan doğan unsurlardır. Ancak bir genelleme yapacak olursak Osmanlı mîmârîsinde tezyînât, oldukça ölçülü ve husûsî yerlerde kullanılmıştır. Buna göre dış cephe, oldukça sade bırakılırken taçkapı ve pencere alınlıkları yapının önemine göre tezyîn edilmiştir. Köşe sütunçeleri, mihrabiye nişleri, çörten ve kuş evleri de dış cephelerde önemli yer tutar. Dış cephede çini kullanılmazken, içeride duvarlar belli bir seviyeye kadar çini ile kaplanmıştır. Kıble cephesinde daha yoğun olarak karşımıza çıkan tezyînât, mîmârî kütleyi ikinci plana itmeyecek şekilde, sınırlı tutulmuştur. Kütle kompozisyonu, taşıyıcı ve örtü sistemleri, kemer-pencere ilişkileri, genel cephe düzeni tam bir bütünlük içerisinde, merkeziyetçi anlayışla terkip edilmiştir. Sütun başlıkları ve alîkalarda, mihrab ve taçkapı yaşmaklarında mukarnas bezeme en çok sevilen unsur olmuştur. Kubbe ve tavan altları kalemkârî veya malakârî ile bezenirken minber, mihrab ve kürsülerde taş işçiliği kendini gösterir. Ahşap kapı, pencere kanatları ve dolap kapaklarında, madenî aksesuarlar, tavana asılan püskullü askılar, devekuşu yumurtaları, kandiller ve mekana serpiştirilmiş şamdan, rahle ve diğer kullanım eşyaları tezyînâtı zenginleştiren nesnelerdir. Osmanlı mîmârîsinin tezyînât anlayışının, yapı fonksiyonuna göre bir program dahilinde uygulandığı görülmektedir. Sabit tezyînât, nesneli bezeme ve bu nesnelerin yerleşim düzeni mîmârînin atmosferini tamamlayan en önemli unsurlardır.

Osmanlı Sanatında Üslûp Devreleri

Tarih içerisinde coğrafi ve siyasi şartların değişmesiyle ve yeni sanat çevrelerinin de tesiriyle sanat, kendisini daima geliştirip yenilemiştir. Osmanlı öncesi Anadolu mîmârîsi taşradan gelen sanatçıların katılmasıyla çeşitli yorumlara kapılarını açık tutmuştur.[25] Osmanlı da Hâssa Mimarlar Ocağı ve Saray Nakışhanesi ve saray için iş üreten özel atölyeler Selçuklu çeşitliliğine nazaran daha muhafazakar bir tutum izlemiştir.[26] Sanat tarihçileri Osmanlı mîmârîsi ve tezyînâtını inceleme kolaylığı, tesir ve gelişmelerin doğ-

ru değerlendirilmesi açısından, konuyu bazı kronolojik safhalara ayırmışlardır. Bu safhalar ekseriyetle şu şekilde sıralanmaktadır:

Kuruluş Devri Bursa Üslûbu (1326-1453), Yükseliş Devri (1453-1501), Klasik Devir (1501-1703), Lale Devri (1703-1730), Barok Üslûbu (1730-1808), Ampir Üslûbu (1808-1874), Neo-Klasik Üslûp (1874-1930).[27]

Bu sıralamayı daha fazla teferruatlandırmak da mümkündür. Batılılaşma döneminde devrin moda akımlarından derlenen unsurlarla meydana getirilen seçmeci üslûp, Osmanlı mîmârîsini olduğu gibi, tezyînâtını da etkilemiştir. Zamanın siyasî ve ekonomik şartlarına göre değişen yükselme, gelişme ve çöküş devri, Osmanlı tezyînâtında da yaşanmıştır. Geleneksel sanatlarda bugün klasik anlayışa yeniden teveccüh başlamıştır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı tezyînâtında motif ve kompozisyonların malzeme ve tekniğe göre fazla değişmemiş olması, desenlerin nakışhanede tertip edilip üretim için sanat ve zanaat ehline gönderilmesiyle üslûp birliğinin sağlanmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır.[28] Çok zengin bir motif dağarcığına sahip olan Osmanlı sanatkârı, nakışhanede uygulanan desenlerden kendi sahasına uygun olanı seçerek tatbik etmektedir. Osmanlı tezyînâtında, başka bir çevreye ait sanatın aynen taklidi yolu tercih edilmemiştir. En yoğun tesirin gözlendiği son devirde bile Batı motiflerini kullanarak kendi zevkine uygun *Türk rokokosu* olarak adlandırılan bir üslûp geliştirilmiştir. Osmanlı tezyînâtı bir satıh değerlendirme sanatı olup, sütunçeler, naif silmeler ve mukarnaslar dışında plastik ifadeye fazla yer verilmemiştir. Figüre yer verilmeyiş sebebiyle kendini yazı ile ifade etme gereği yüzünden, Osmanlı tezyînâtında hat sanatı çok önemli bir yer tutmaktadır. Kitabelerde bânî, mimar ve hattat isimleri ekseriyetle yer alırken birkaçı müstesnâ, tezyînâtı gerçekleştiren sanatkârın ismine rastlanmamaktadır. Bunun sebebi, eserlerin kolektif çalışma ürünü oluşu ve mahviyetkârlığa dayanmaktadır.

Osmanlı mîmârîsinde tezyînât etle kemik gibi bütünleşmiş bir uyum içerisindedir. Mîmârî estetik, tezyînâta kurban edilmemiştir. Remzî ifadelere sıkça yer verilirken dâima merkezî ya da sonsuzluk fikri öne çıkarılmış, varlıkta yokluk, kesrette vahdet düşüncesi aranmıştır.

---

1 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1983, s. 218.
2 Bu meselenin değerlendirmesi ve çözüm yolları üzerine Selçuk Mülayim'in yayınlamış olduğu makale, dikkate değer bir çalışmadır. "Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*, 1982, s. 495-508.
3 F. Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi) İstanbul 1984, s. 22.
4 İnci A. Birol-Çiçek Derman, *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*, s. 113; Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler*, İstanbul 1986, s. 11.
5 Aziz Doğanay, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Natüralist Üslûpta Klasik Devir Süslemeleri", *II. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler 8-10 Mayıs 1998*, İstanbul 1998, s. 260-267.
6 Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Yayını, tsz., s. 5.
7 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*, İstanbul 1979, s. 27.
8 İnci A. Birol-Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul 1991, s. 11 (Kerim Silivrili'nin giriş yazısı).
9 İnci A. Birol-Çiçek Derman, *Motifler*, s. 175.
10 Sumiyo Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı,İstanbul 1988) s. 2.
11 Sumiyo Okumura, *Çintamani*, s. 23.
12 İsmail Öztürk, "Yayınlanmış Narh Defterleri Fermanlar ve Belediye Kanunları Işığında 16. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatı ve Standardizasyonu", 9. *Milletlerarası türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, III, Ankara 1995, s. 83.
13 Mübahat S. Kütükoğlu, *Narh Defteri*, İstanbul 1983, s. 71-72.
14 İnci A. Birol-Çiçek Derman, *Motifler*, s. 169.
15 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları, Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999, s. 173.
16 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 69-83.
17 Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982, s. 63.
18 Yıldız Demiriz, *Süsleme I*, s. 39-40.
19 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama" *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*, 1982, s. 498.
20 Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir 1987, s. 68-71.
21 Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, s. 72-74
22 Yıldız Demiriz, *Süsleme I*, 11-13.
23 Aziz Doğanay , *Erken Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul 1984) s. 109.
24 Yıldız Demiriz, "İstanbul'da Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri Üzerine Bir Araştırma", *Vakıflar Dergisi*, XIII, 1981, s. 387-423.
25 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 26.
26 Süleyman Kırımtayıf, *XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü) İstanbul 1996, s. 119.
27 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, İstanbul 1984, s. 142.
28 Ahmed Refik Altınay, "İznik Çinileri" *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, VIII, No 1, s. 36-37.

KAYNAKLAR

ALTINAY, Ahmed Refik, "İznik Çinileri" *Darülfünün Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, VIII, No 1, s. 36-37.

ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1983.

ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1984.

BİROL, İnci A. -Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul 1991.

CRITCHLOW, Keith, *Islamic Patterns*, Slovenia 1992.

DEMİRİZ, Yıldız, "İstanbul'da Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri Üzerine Bir Araştırma", *Vakıflar Dergisi*, XIII, 1981, s. 387-423.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, I, İstanbul 1979.

DEMİRONAT, Muhsin, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul 1966.

DOĞANAY, Aziz, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Natüralist Üslûpta Klasik Devir Süslemeleri", *II. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler 8-10 Mayıs 1998*, İstanbul 1998, s. 260-267.

DOĞANAY, Aziz, *Erken Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul 1984).

KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, (Türkiye Turing Otomobil Kurumu Yayını), tsz.

KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978.

KIRIMTAYIF, Süleyman, *XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü) İstanbul 1996, s. 119.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S., *Narh Defteri*, İstanbul 1983.

MAHİR, F. Banu, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İstanbul 1984).

MÜLAYİM, Selçuk, "Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*, 1982, s. 495-508.

MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982.

MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999.

OKUMURA, Sumiyo, *Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 1988).

ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986.

ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara 1987.

ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1992.

ÖNEY, Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir 1987.

ÖZDEMİR, Nurdane, "Osmanlı Dönemi Türk Sanatında Bezeme Grupları", *Kültür ve Sanat*, S.37, Ankara, 1998, s. 60-64.

ÖZTÜRK, İsmail, "Yayınlanmış Narh Defterleri Fermanlar ve Belediye Kanunları Işığında 16. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatı ve Standardizasyonu", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, III, Ankara 1995, s. 83.

RAMAZANOĞLU, Gözde, *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Ankara 1995.

TOLGA, Pelin, *Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı*, İstanbul 1986.

ÜLGEN, Aygün, "Osmanlılarda Geleneksel Sanatlar", *Osmanlı Ansiklopedisi*, III, İstanbul 1996.

WILSON, Eva, *Islamic Designs*, London 1988.

ERKEN DÖNEM OSMANLI TAŞ SÜSLEMESİ

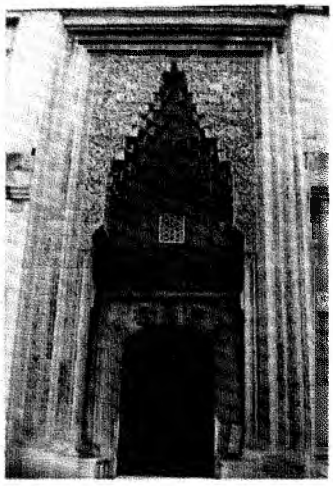
DR. YILDIRAY ÖZBEK
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı Mimarisi'nin, devletin kuruluşundan İstanbul'un fethine kadar olan süre içinde geçirdiği evre, genellikle Beylikler dönemi veya Erken Osmanlı Mimarisi kavramlarıyla adlandırılır. Yaklaşık 150 yıl süren bu dönem, Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasî varlık sürecine eş bir zaman dilimi olmasına rağmen, ortaya konulan taş süslemeli eser sayısı Selçuklu ile mukayese edilemeyecek kadar azdır.

Bu yazıda, taş malzemenin başka malzemelerle (tuğla, çini vs.) kullanımıyla elde edilmiş süslemelerden ziyade, doğrudan kullanımıyla oluşturulan süslemeler incelenecektir. Yaklaşık 150 yıllık dönem içinde inşa edilen eserlerde[1] görülen taş süslemeler, süslemenin bulunduğu bölümler, süslemelerin yapılış teknikleri ve süslemede kullanılan motif ve kompozisyonlar açısından özetlenerek değerlendirilecektir.

Erken Osmanlı mimarisinde kullanılan taş ve mermer cinslerini şöyle gruplamak mümkündür: Silisli dere taşı, köfeki, gözeneksiz traverten, kumtaşı ve özellikle Amasya ve Edirne'de kırmızı renkli kalker taşı ve Kemalli ve Behramkale'de bazalta benzer kahverengi taş. Mermer malzemede daha çok gri renkli Marmara Adası mermeri ve Afyon mermeri olarak adlandırılan beyaz mermer kullanılmıştır.

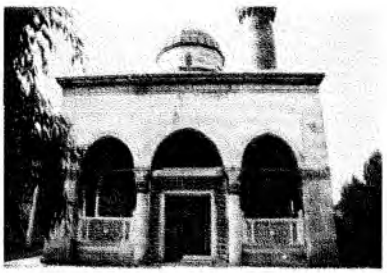
Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş tezyinat geleneğe uygun biçimde yapıların dış cephelerinde yoğunlaşmaktadır. Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süsleme yapıların, taçkapı ve kapılar, pencereler, sütun başlıkları, mihrablar, mihrabiyeler, minberler, minareler, sundurma, kemer üzengi ve kilit taşları, son cemaat yeri revak duvarları, kurnalar ve zemin çeşmeleri, kabarmagül bezekler ve duvar panoları gibi çoğu dış cephede yer alan farklı bölümlerine uygulanmıştır.


Fotoğraf 1.

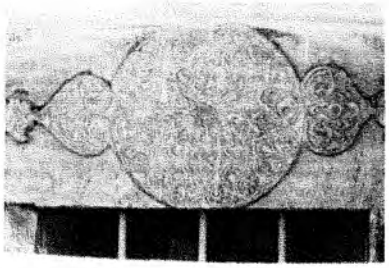
Beylikler döneminde ve dolayısıyla Erken Osmanlı Mimarisi'nde son cemaat yerinin veya revaklı giriş bölümlerinin ortaya çıkışı Anadolu Selçuklu devri yapılarında gördüğümüz anıtsal taçkapıların ortadan kalkmasına, böyle bir anlayışın terk edilmesine yol açmıştır[2].

Bu dönemin anıtsal ölçekli taçkapıları, son cemaat yeri bulunmayan Bursa Ulu Camii ve Bursa Yeşil Zaviyelerde (Fot:1) görülmektedir. Bu yapılarda taçkapılar, kuzey cephenin saçağına kadar yükselirler. Edirne Eski Cami (1414) ve Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) taçkapıları birer son cemaat yeri revağıyla kapatılmışsa da, bu, anıtsallıklarını ortadan kaldırmamıştır. Erken Osmanlı Mimarisi'nde Yıldırım Bayezid döneminin sonlarına, XV. yüzyıl başlarına kadar anıtsal ölçekli taçkapı uygulamalarıyla karşılaşılmamaktadır.

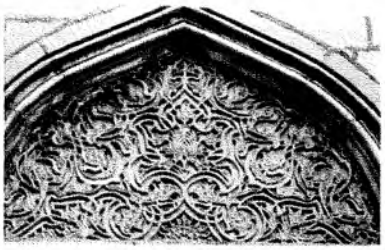
Son cemaat yerleri bazı yapılarda anıtsal taçkapı yapımına engel olmuş olabilir. İznik Yeşil (Fot:2), Bursa İbni Bezzaz, Bursa Nalbantoğlu ve İznik Mahmut Çelebi Camilerinde son cemaat yeri orta kemer açıklığı arası-



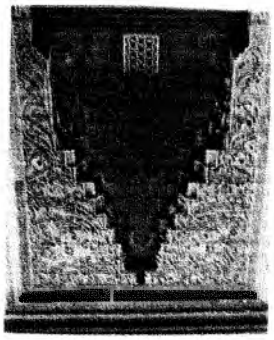
Fotoğraf 2.



Fotoğraf 3.

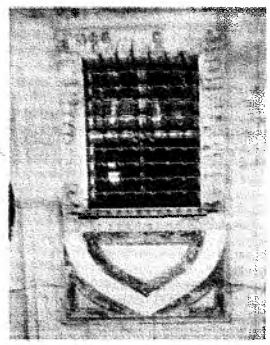


Fotoğraf 7.



Fotoğraf 4.

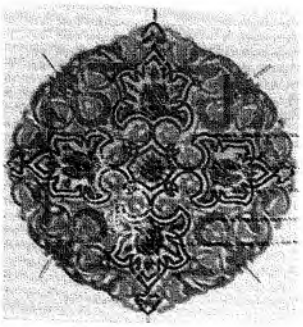
Fotoğraf 5.



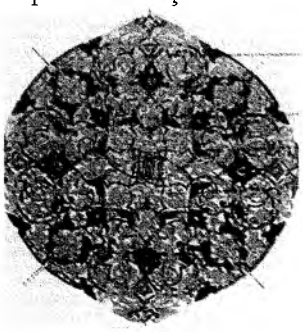
Fotoğraf 6.

na sövelere atılmış lentolarla bir kapı formu yaratılmıştır. Anıtsal taçkapı kavramından oldukça uzak olan bu uygulamalardan İznik Yeşil Camiide lento ve sövelerin yüzeyleri mukarnaslarla, Bursa İbni Bezzaz Camii'nde ise, renkli taşlarla süslenmiştir. Diğerleri oldukça sadedir.

Çelebi Mehmet'in ölümünden (1421) sonra 1424 yılında tamamlandığı belirtilen ancak yarım kalan bazı bölümlere bakılarak tam anlamıyla bitirilemediği gözlemlenen Bursa Yeşil Zaviye'de dönemin en anıtsal ve etkileyici taçkapısıyla karşılaşılmaktadır. Dönemi içinde öncülü ve ardılı olmayan bu taçkapı bir bakıma spontanedir. Bulunduğu kuzey cepheyi ikiye bölerek cephe üzerinde bir simetri ekseni oluşturan taçkapı, bordürleri, mukarnaslı kavsarası, alınlık süslemesi, (Fot:3) yan nişleriyle tam anlamıyla bir Selçuklu taçkapısı düzenindedir. Taçkapının görkemliliğini arttıran en önemli unsurlardan biri şüphesiz, yapılıp yapılmadığı, yetiştirilip yetiştirilemediği, tasarlanıp uygulamasından vazgeçildiği tartışma konusu olan[3] revaklı giriş bölümünün yokluğudur.



Şekil 1.



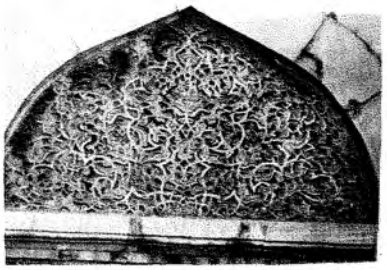
Şekil 2.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde pencereler, bulundukları duvar yüzeyinden ya malzeme farklılığıyla ya da değişik silmelerle kuşatılarak veya yüzeyden çökertilerek belirginleştirilmektedir.

Kemalli Asılhan Bey Camii (1382) son cemaat yerindeki iki pencerenin alt lentolarında (Fot:4) dönemi içinde ünik olan süsleme yer alır. Bu türden kompozisyonlara daha önce, ahşap eserlerde ve kitap ciltlerinde rastlamak mümkündür. Kompozisyon ile işlendiği form arasındaki uyumsuzluk, bezenecek yüzey arama çalışmalarına en güzel örneklerden biridir.

Pencere lento ve sövelerinde yazı ve mukarnasın dekoratif birer öğe olarak kullanımı bu dönemde görülen özelliklerdendir. Mustafa Kemal Paşa Lala Şahin Paşa Türbesi (1348) penceresiyle başlayan bu uygulamaları Milas Firuz Bey Zaviyesi (1396) (Fot:5), Bursa Yıldırım Zaviyesi (1400), Edirne Eski Camii (1414) (Fot:6) ve Bursa Yeşil Zaviye'nin pencerelerinde görmek mümkündür.

Bursa Yeşil Zaviye, pek çok öğesinde olduğu gibi pencereleri açısından da dönemin en süslü eseridir. Sadece pencerelerin süslemeleri değil, cepheye yerleştirilişlerindeki simetri de dikkat çekicidir. Dönem içinde pencere alınlıklarının (Fot:7-8, Şekil:1-2) tamamı süslenmiş tek yapı olan bu eserde,

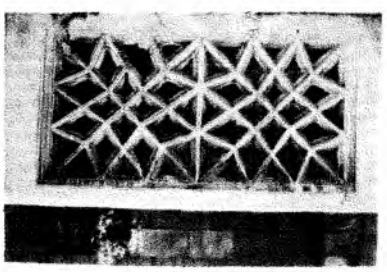


Fotoğraf 8.

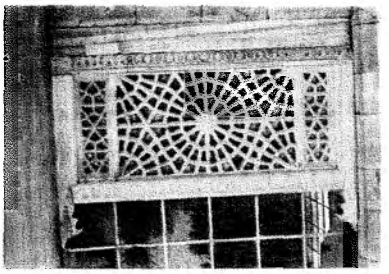
kuzey cephedeki pencerelerin lento ve söveleri ile alınlık kemerleri, kartuş içine alınmış sülüs hatla ayet ve hadis içerikli metinlerle doldurulmuştur. Ayrıca bütün pencerelerin söve ve lentolarında birbirlerinin aynısı olmayan mukarnas süslemeler vardır. Yeşil Zaviye'nin ibadet mekanındaki pencerelerin tavan bezemeleri de, Milas Firuz Bey Zaviyesi'ndekilerle birlikte dönemin nadir örneklerindendir.

Özellikle Beylikler dönemi yapılarında karşılaştığımız taş süslemeli unsurlardan biri şebekelerdir. Selçuklu geleneğine bağlı Karamanoğulları ile Dulkadirli, Eretna, Akkoyunlu gibi Orta ve Doğu/Güneydoğu Anadolu'da toplanan beyliklerde şebekelerin yok denecek kadar az görünmesine bakılırsa, form itibariyle Bizans Mimarisi'nden alınmış olmalıdır. Bizans Mimarisi'nde kiliselerin galeri katlarında ve naosla apsisi ayıran templum ikonostasis revağı açıklıklarına yerleştirilen çoğu kabartmalarla süslenmiş levhalarla biçimsel benzerlikleri olan şebekeler, tezyinatlarıyla ve tezyinatın işleniş tekniğiyle (kafes oyma) Bizanslı benzerlerinden ayrılırlar. Herhangi bir fonksiyondan ziyade dekoratif amaçla yapılan şebekeler (Fot:9-10), yuvalarından çıkarılıp icabında onarılıp yeniden kullanma olanağı sağladığı için tercih edilen birer öğe olarak kabul edilebilir.

Erken dönem eserlerinden İznik Yeşil, Bursa Ulu, Edirne Eski ve Edirne Üç Şerefeli Camilerin minarelerinde taş süslemeye yer verilmiştir. Minarelerde taş süsleme daha çok kaide bölümünde (Fot:11) toplanmaktadır. Kaideden gövdeye geçiş bölgesi olan pabuçluktaki süslemelerin alçak kabartma tekniğiyle yapıldıkları gözlenmektedir.



Fotoğraf 10.



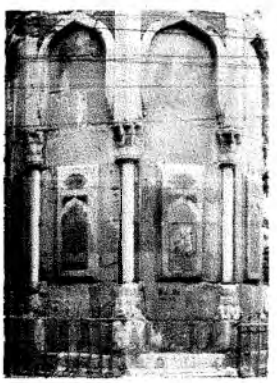
Fotoğraf 9.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süslemenin iç mekanda yoğunlaştığı bölge mihraplardır. Bu dönemden orijinal haliyle günümüze ulaşmış ve mukarnaslı kavsara dışında süsleme barındıran üç mihrap vardır. İznik Yeşil Camii (1392) (Fot:12), Milas Firuz Bey (1396) (Fot:13) ve Amasya Bayezid Paşa Zaviyelerinde (1419) yer alan mihrapların hepsi dikdörtgen formludur ve bulundukları cepheden taşırılmışlardır.

Bergama Yıldırım Cami ve Edirne Eski Camiin minberleri taş süslemeli orijinal örneklerdir. Edirne Eski Cami'de bilinen bütün kompozisyonların uygulandığı (Fot:14-15; Şekil:3,4,5) ve hâttâ basamak yüzeylerine (Fot:16) kadar bezenen minberin kapısına *Sultan oğlu Sultan Bayezıd Han oğlu Sultan Mehmed'in günlerinde yapıldı* ibaresini koyduran Çelebi Mehmet, kardeşleri Musa ve Süleyman'a karşı tesis ettiği hakimiyetini, bir hakimiyet simgesi olan ve kendi adına hutbe okunacak bu minberle ifade etmek istemiştir[4].

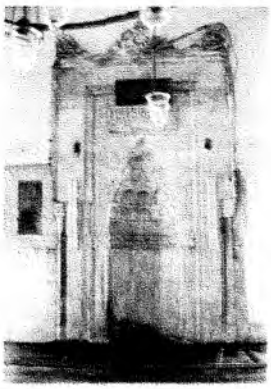
Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süsleme, kendi içinde alt başlıkları olmakla birlikte yedi teknikle oluşturulmuştur. Bunlar, kabartma, oyma, kafes oyma, kakma, kazıma, boyama ve renkli taş kullanımı şeklindedir.

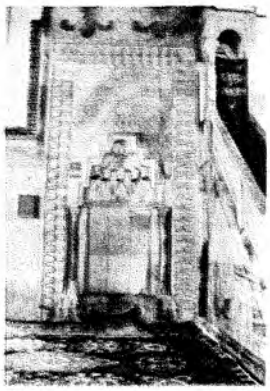
Erken Osmanlı Mimarisi taş süslemesinde, yukarıda bahsedilen süsleme tekniklerinin bir bölümünü eş zamanlı olarak görmek mümkündür. Hâttâ Milas Firuz Bey Zaviyesi gibi bir yapıda boyama hariç diğer tüm teknikler bir arada izlenebilmektedir. Ayrıca mihrap veya şebeke gibi farklı öğelerde farklı tekniklerin bir ara-

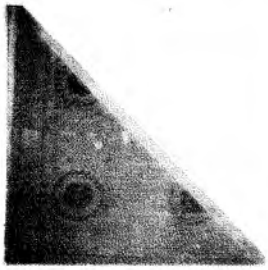


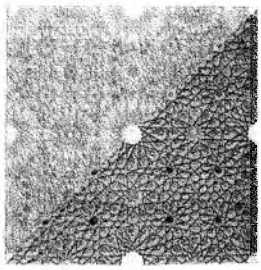
Fotoğraf 11.

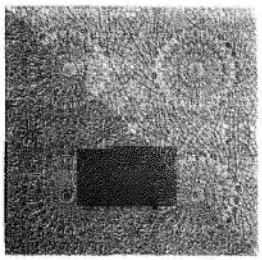
da kullanıldığı da gözlenmektedir. İznik Yeşil Cami şebekelerinde, kafes oyma tekniğiyle birlikte bu şebekelerin bordürlerinde yuvarlak ve içbükey yüzeyli, hattâ düz yüzeyli alçak kabartma teknikleri bir arada görülür. Milas Firuz Bey Zaviyesi'nin mihrabında yuvarlak ve içbükey yüzeyli yüksek kabartma tekniğinin (mihrap alınlığı) yanında kazıma tekniği de (mihrap nişi) kullanılmıştır.

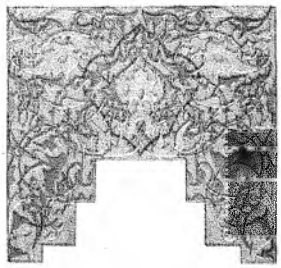

Fotoğraf 12.


Fotoğraf 13.

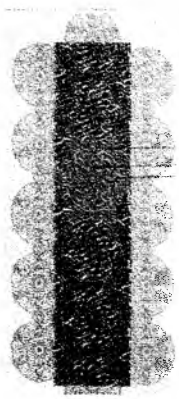

Fotoğraf 14.


Şekil 5.

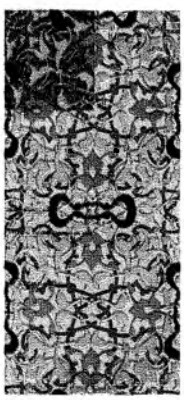

Şekil 4.


Şekil 6.

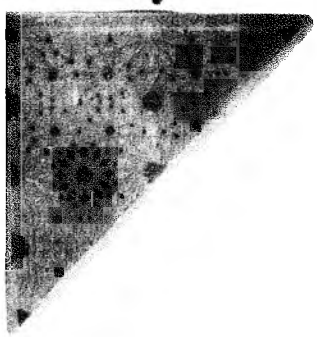
Süsleme tekniklerine kronolojik olarak bakıldığında, düz yüzeyli alçak kabartma tekniğinin Kemalli Asılhan Bey Cami, İznik Yeşil Cami, Bergama Yıldırım (Ulu) Cami ve Bursa Yıldırım Zaviyesi gibi XIV. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan eserlerde daha yoğun olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Bu tekniğin uygulandığı kompozisyonların bulundukları yerlere bakıldığında şöyle bir sonuçla karşılaşılmaktadır: Bu teknik, yapının dış cephesinde fazla zorlanmadan rahatça görülebilecek yüzeylere (Milas Firuz Bey Zaviyesi sundurması istisna) tatbik edilmemiştir. Yukarıda verilen örneklerden Kemalli Asılhan Bey Cami kuzey cephe batı taraftaki pencere, İznik Yeşil Cami kuzey cephe batı taraftaki pencereler bir ölçüde son cemaat yeri revaklarıyla kapatılmıştır. İznik Yeşil Cami son cemaat yeri saçak frizinde de benzer kaygılar, yani görülememe endişesi dikkate alınmış olmalıdır. Bergama Yıldırım Cami taçkapısındaki atkı taşında ve Bursa Yıldırım Zaviyesi şahniş kemerleri ve taçkapı yan niş yüzeylerindeki süslemede de bu türden yaklaşımlar vardır. Bu tekniğin erken dönem eserlerinde uygulanışının bir diğer nedeni de, çok kurgulu ve çok katmanlı kompozisyonların olmaması, başka bir tekniğe ihtiyaç duyurmamıştır. Örneğin, Edirne Eski Camii minberi ve Bursa Yeşil Zaviyenin taçkapı, mihrabiyeler ve pencere alınlıklarında uygulanan çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlar alçak kabartma tekniğiyle yapılmamıştır.


Şekil 3.

Milas Firuz Bey Zaviyesi'nde, giriş revağındaki sundurmada yer alan süslemeler, çok kurgulu ve çok katmanlı olmamasına rağmen, özellikle kontur bölgelerinde zemine dik açılı olacak şekilde yüksek kabartma olarak işlenmiş, motif yüzeyleri içbükey şekilde oyulup, yivlenerek hareketlendirilmiştir. Zor görülebilecek bir yerde olmalarına rağmen motifleri gösterebilme çabasından dolayı neredeyse üç boyutlu gibi işlenmişlerdir. Aynı özellikler, yapının mihrap alınlığında bulunan iki kompozisyonun işlendiği, tek eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonda (Şekil:6) görülmezler. Dolayısıyla bu sonuçlardan, sanatçının hangi kompozisyonu vurgulamak ve göstermek istiyorsa ona göre teknikler kullanabileceğini çıkarmak mümkündür.


Şekil 7.

Yüksek kabartma tekniğinin değişik türleriyle yapılan çok kurgulu ve çok katmanlı kompozisyonlarda genellikle motif yüzeyleri yuvarlak veya içbükey olarak yeniden işlenirler. Bu, kompozisyon içindeki hareketliliği sağladığı gibi, tek kompozisyonda ele alınmış farklı kurguları çözümlememize de yardımcı olur (Şekil:7). Çok kurgulu kompozisyonlarda yüksek kabartmanın farklı türlerinin uygulanışının, çini ve kalem işi gibi boyaya bağlı çalışmalarda renkle sağlandığını ileri sürebiliriz.



Fotoğraf 15.

Yüksek kabartmanın değişik çeşitlerini kullanmaya imkan sağlayan ve XV. yüzyıl kompozisyonlarında görülen çok kurgululuk ya da çok katmanlılık aslında, devletin sosyo-kültürel anlamda içinde bulunduğu çeşitlilik ve çok katmanlılıkla da ilişkilendirilebilir. Bu çeşitlilik ya da çok katmanlılığın arabesk kompozisyonlar dışında, Edirne Üç Şerefeli Camii'ndeki renkli taş işçiliğinde de yansımalarını bulmak olasıdır. Öyle ki bu yapıda, bir pencerenin beyaz mermerden olan sövesi oyularak oyulan yüzeye kırmızı renkli taş kakılmakta, kırmızı renkli taş da yeniden oyularak oyulan yüzeye beyaz mermer kakılmaktadır. Dolayısıyla kakma tekniğinde de çok katmanlılık elde edilmektedir.

Taş süslemede kafes oyma tekniği, Hüdavendigar döneminden itibaren görmeye başladığımız bir tekniktir. II.Murad dönemine kadar bu teknik, daha çok son cemaat ya da giriş revağındaki açıklıkları kapatan şebekelerde uygulanmıştır (Fot:9-10). Üç Şerefeli Caminin pencerelerinden birinin alınlığının bu teknikle şebeke tarzında yapılması ise dönem içinde tek kalmış bir uygulamadır.

Bazı eserlerdeki boyamaların döneminden olmadıklarına ilişkin belge olmamasından dolayı orijinal kabul edilebilir. Özellikle, Amasya Yörgüç Paşa Zaviyesi'nde giriş revağı doğu duvarına sahte pencere şeklinde yapılan panonun, yüksek kabartma olarak işlenen kompozisyonlarının boyanmasını, yapının o yıllarda kitap sanatları için önemli bir merkez olan Amasya'da[5] bulunmasına ve tezhiplerden etkilenilmiş olabileceğine yorumlamak mümkündür.

Fotoğraf 16.

Kendi içinde alt başlıkları olmakla birlikte Osmanlı Taş tezyinatında kullanılan motifler altı ana başlıkta toplanabilir. Bunlar; bitkisel motifler (yaprak ve çiçek karakterliler), geometrik motifler, yazı, mukarnas, günlük kullanım nesneleri (kandil gibi) ve mimari şekillerdir.

Palmet, bitkisel motifler içinde yaprak karakterli motiflerden biri olarak değerlendirilebilir. Motifin erken dönem içinde kronolojik bir gelişim göstermediği dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, gövde ve taç yaprak genişlikleri birbirlerine eşit olan ve üç dilimli olarak tanımlanabilecek palmet türünü, dönem içindeki yapıların çoğunda, bordürlerden kapı alınlık kemerlerine, pencere alınlıklarından sütunce kaidelerine kadar çok farklı yüzeylerde görmek mümkündür.

Üç dilimli palmetin bordürlerdeki kullanımlarında, kapalı form oluşturan dilimli rumiler tarafından çerçevelendiği izlenebilmektedir. Bunun yanında, ritmik biçimde, kapalı form oluşturan dilimli rumilerin arasında da bulunabilir. Bordürlerdeki bir başka kullanımı da, lotüsle aynı sap üzerinde ritmik dizilim şeklinde olur.

Kemer alınlıklarındaki kullanımlarında genellikle yan yana dizilirler ve iki üç dilimli palmetin arasındaki yüzeyde üç dilimli ters palmet oluşur ki, bu yüzeylere renkli taş kakılmıştır (Fot:18) veya renkli taş ya da sırlı tuğla kakılması tasarlanmıştır.

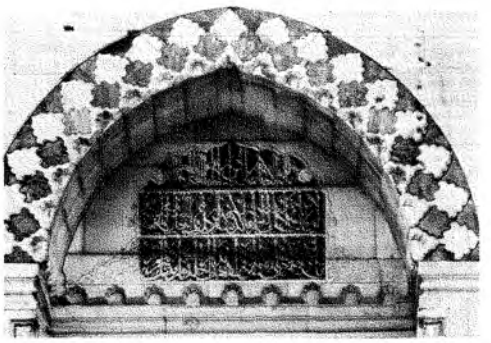
Rumi motifinde olduğu gibi, palmetlerin değişik çeşitlerine geniş yüzey bezemelerinde rastlanmaktadır. Geniş yüzeylerde genellikle, motifin gövde yaprak sayısı çoğalır ve beş veya yedi dilimli palmetler kullanılır.

Sözgelimi, Milas Firuz Bey Zaviyesi mihrap alınlığında (Fot:13 ; Şekil:6), alınlık köşesindeki spiral yüzeyini dolduran beş dilimli palmetin uzun yaprağı sapa dönüşüp basit bir yaprakla sona erer. Benzer uygulamayı Bursa Yeşil Zaviye'nin taçkapı köşeliğinde de görmek mümkündür. Geniş yüzeylerde yaprak sayısının artmasına paralel olarak, çanak yaprak ucu düğmelenir ve yüzeyi bölen ve yarım daire profilli şeritlerin oluşturduğu palmet veya dilimli madalyonlara ya da saplara bağlandığı dikkati çeker. Ayrıca bu tür palmetlerin taç yapraklarından çıkan saplar alınlık yüzeylerinde geniş spiraller yaparak motife kompozisyon içinde dinamik bir görüntü kazandırır.

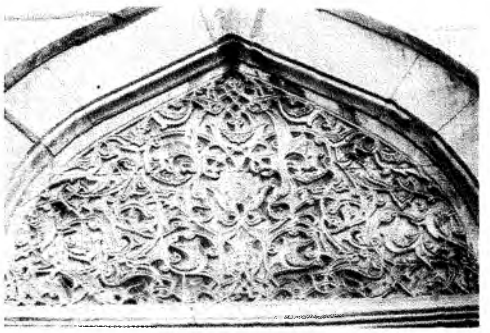
Fotoğraf 17.

Yaprak yüzeyleri ikinci defa işlenerek katmerlenir. Yaprak ayırımları basit yivlerle vurgulanır. Çoğunda yaprak kenarları düz olarak işlenmişken, Bursa Yeşil Zaviye'nin taçkapı köşeliğinde, alt bölümdekilerin yaprak kenarları testere dişi biçiminde yivlenmiştir.

Motifin geniş yüzeylerdeki kullanımlarında görülen çeşitliliğe rağmen bordürlerde sadece bir türünün (üç dilimli) değerlendirilmiş olması en önemli sonuçlardan biri olarak kabul edilebilir. Ayrıca, Bursa Yeşil Zaviye'deki pencere alınlıklarının çoğunda yarım daire profilli şeritlerin beş veya yedi dilimli palmet meydana getirerek yüzeyi yatay ve dikey eksen boyunca bölmesiyle oluşan simetri eksenleri, motifle ilgili sonuçlardan biridir.


Fotoğraf 18.

Erken Osmanlı Taş Tezyinatı'nda kullanılan yaprak karakterli motiflerden biri olan rumi, daha çok palmetle birlikte kullanılmış bir motiftir ve 1380'lerden önce kullanımı görülmez. İlk örnek olarak, Kemalli Asılhan Bey Cami pencere lentosundaki bezemeler dikkat çeker. Bezemede kullanılan rumilerin biçimi, yer aldıkları yüzeye ve kompozisyona göre değişmektedir.


Fotoğraf 19.

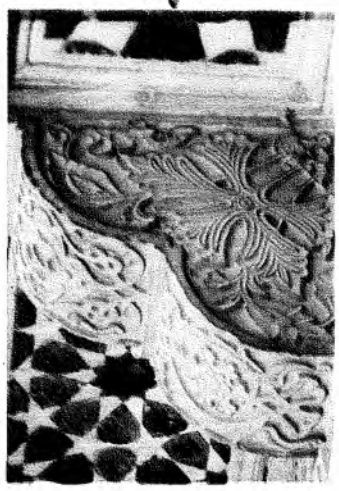
Bordürlerdeki kullanımlarında kısa yaprak, başka bir kompozisyona katılmadığından genellikle çok kısa tutulmuştur. Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi giriş revağı batı cephedeki bordürler bu niteliktedir. Üçlü saç örgüsü oluşturan rumilerin uzun yaprakları, diğerinin sapını oluşturmaktadır. İznik Yeşil Cami'nin son cemaat yeri şebekelerinin bordüründe ise, dilimli rumilerin kısa yaprakları birbirlerine bağlanarak kompozisyonun devamlılığını sağlarken uzun yapraklar kapalı bir form oluşturur ve genellikle üç dilimli bir palmete çerçeve yapar.

Bordür dışında, pencere, mihrap alınlığı ve yan niş yüzeyi gibi geniş alanlardaki kullanımlarında ise, her iki yaprağın doğrudan kompozisyona katıldığı gözlenmektedir. Bulundukları yüzeye göre biçimlenmekle birlikte, geniş yüzeylerde daha iri, daha tombul örnekler gözlenmektedir. Ayrıca, Milas Firuz Bey Zaviyesi'nin mihrap alınlığı ve Bursa Yeşil Zaviye eyvanının kuzeyindeki tabhane hücrelerine açılan pencerelerin alınlıklarında iri bir ruminin yaprak yüzeyi iç içe girmiş küçük rumilere bölünmüştür (Fot:19 ; Şekil:8). Yani, biçim olarak hurdeli rumi denilebilecek bir form elde edilmiştir.

Neredeyse tamamında yaprak yüzeyleri yeniden işlenmiş, yaprak ayrımları bir sıra yivle belirtilmiştir. Özellikle bordürlerdeki rumilerin sapa

dönüşen uzun yapraklarının yüzeyi "v" biçiminde yivlenerek boşaltılmıştır. Sapa dönüşen uzun yaprakların, sapa dönüşüm noktaları birer spiral noktayla vurgulanmıştır.

Bir yapıda ve hâttâ aynı yapının bir bordüründe farklı rumi tiplerinin işlendiği gözlenir. İznik Yeşil Cami-'dekiler ve Edirne Eski Cami minber bordürleri örnek verilebilir.

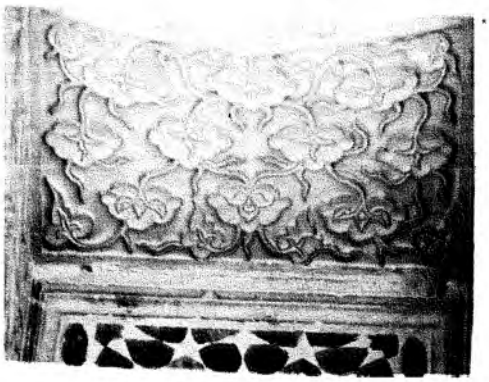

Fotoğraf 20.

Şimdilik *çınar yaprağı* şeklinde adlandıracağımız motif, dönemi içinde sadece Milas Firuz Bey Zaviyesi'-nin surdurmasında yer almaktadır. Milas Firuz Bey Zaviyesi sundurmasında, pano ve konsol yüzeylerindeki kompozisyonlarda çınar yaprakları, geniş yüzeyleri doldurmak ve sap ayrımlarını gizlemek için kullanılmışlardır (Fot:20).

Erken Osmanlı taş tezyinatında çiçek karakterli motifler olarak lotüs ve bir motif olmaktan ziyade bir üslûbun adı olarak kaydedebileceğimiz hatayîlerin adı zikredilebilir.

Lotüs, rumi ve palmet kadar sık olmasa da Erken Osmanlı taş tezyinatında kullanılan motiflerden biridir. Lotüsün başka motiflerle kullanımı daha çok bordürlerde ve dairesel madalyonlarda karşımıza çıkar. Sözgelimi, İznik Yeşil Cami giriş kapısındaki sütunceyi kuşatan bordürde, üç dilimli palmetle birlikte kullanılan lotüsler, palmetlerle aynı sap üzerine yerleştirilmişlerdir ve üç dilimli bir tomurcuk şeklinde biçimlenen taç yapraklarının yanında gövde yaprakları sapa yakın bölümde volütlenmekte ve uçları da düğmelenmektedir.

Milas Firuz Bey Zaviyesi sundurmasında, bazı konsolların yüzeyleri ile konsol aralarındaki dikdörtgen panoların birinde yer alan lotüslü kompozisyonlar dönemi içinde benzerleri olmayan örnekler olarak dikkati çekerler. Yayvan birer çanak şeklinde ele alınmalarıyla doğal görüntülerine yaklaşılan lotüsler, işlendikleri yüzeye göre, 2-3-4 veya 3-4-3 ritmiyle üç yatay kuşak halinde sıralanırlar ve bir sapla birbirlerine bağlanırlar (Fot:21). Çanak formundaki lotüslerin yaprak ortalarındaki tomurcukları küçük iki yaprakçıkla veya palmetçikle ya da daha stilize bir lotüsle gösterme çabası göze çarpar.


Fotoğraf 21.

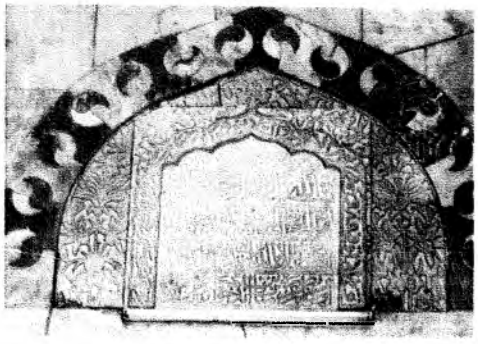
Mimari süslemeden ziyade, tezhip sanatında karşımıza çıkan hatayi, belli oranda üslûplaştırılmış ve şemalaştırılmış şakayık, nar çiçeği, hatayi çiçeği, gülhatmi, nilüfer vs. gibi çiçekler veya bunların goncalarıyla diğer yaprak motiflerinden oluşur[6] ve aslında bir üslûbun adıdır.

Erken Osmanlı döneminde çok yoğun olmamakla birlikte dört yapının taş süslemesinde hatayi üslûpta bezemeler görülmektedir.

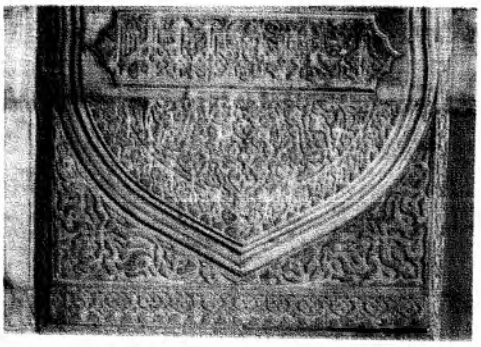
Hatayi üslûbunun izlendiği en erken tarihli Osmanlı eseri Milas Firuz Bey Zaviyesidir. Zaviye'nin giriş revağı ana kemeri üzerindeki sundurmada ve kitabe çevresinde devrin en güzel örnekleri görülür. Kitabe çevresinde, tek bir sap üzerine dikey olarak dizilen gülhatmi yaprakları, şakayık ve hatayiler kemer kilit taşı altındaki altı yapraklı bir çiçekte birleştirilmiştir. Sap ve çiçekler kendilerini çerçeveleyen kemer kavsine göre yerleştirilmişlerdir. Yaprak kenarları basit yivlerle damarlandırılmaya çalışılmıştır. Sundurmada, konsol yüzeyleri ve konsollar arasındaki dikdörtgen panolarda, hatayi üslûbunda katmerli güller, yaprak sayıları değişen pençler, gülhatmiler, nilüfer ve şakayık çiçekleri işlenmiştir. Özellikle katmerli güller ve beş yapraklı çiçeklerin, yaprak kademelenmelerinin verilişinde başarılı bir işçilik göze çarpar. Şakayık çiçeklerinin yaprak yüzeyleri yivlenerek yeniden işlenmiştir. Şakayıklar panonun merkezinde bulunmakla birlikte, sapla organik bir ilişkisi yoktur (Fot:22).

Bergama Yıldırım Cami minberinin kapı alınlığında yer alan süslemelerde hatayi üslûpta yapılmış altı yapraklı çiçekler görülür.

Bursa Yeşil Zaviye taçkapısını sınırlayan sütuncelerin etrafını dolaşan zarif bordür ve eyvanlara açılan pencereleri dışında hiçbir yerde hatayi üslûbunda motif kullanılmamış olması dikkat çekicidir. Taçkapının zarif sütuncelerini kuşatan bordürde, hatayi tarzı gül goncaları ve tomurcuklar S kıvrımı yapan sap üzerine yerleştirilmiştir. Tomurcuklarla sap arasında organik bir ilişkiden bahsedilebilir iken, gül goncaları belirli noktalara yerleştirilmiştir ve sapla organik bir bağı yoktur. Gül goncalarının bir kısmı kuşbakışı biçiminde katmerli yapraklar şeklinde işlenerek penç görüntüsü elde edilmişken, bir bölümünde çanak biçiminde gösterilmiştir ki, uygulama devri içinde uniktir (Fot:23).



Fotoğraf 22.



Fotoğraf 23.

Yeşil Zaviye eyvanlarına açılan pencerelerin alınlık yüzeyini bölen yarım daire profilli şeritlerin oluşturduğu beş dilimli palmetlerin içi (Fot:7), oldukça kaliteli bir işçilik gösteren şakayık ve tomurcuk kabartmasıyla doldurulmuştur. Şakayığın yapraklarının damarlanmasının gösterildiği yivlenmede ince bir işçilik söz konusudur. Şakayığın başka motiflerle ilişkilendirilmeden palmet içine yerleştirilmesi, farklı bir üslûpta yapıldığının bilincinde olunduğunu göstermektedir.

Amasya Yörgüç Paşa Zaviyesi giriş revağı doğu duvarına açılan kapı üzerindeki sahte pencere şeklindeki pano (Fot:17) bordüründe altı yapraklı (şeşberk) çiçekle birlikte hatayi üslûpda şakayıklar aynı sap üzerine yerleştirilmiştir. Diğer saptaki rumilerle altüst geçme yapmazlar.

Görüldüğü üzere hatayî üslûpta çiçek motifleri, Erken Osmanlı taş süslemesinde kayda değer bir yoğunluk göstermez. En seçkin örnekler, lotüs, şakayık, gül ve sivri uçlu altı yapraklı çiçekler şeklinde Milas Firuz Bey Zaviyesi'nin sundurmasında ve taçkapıdaki kitabe çevresinde görülür. Çiçeklerin saplarıyla organik bir ilişkileri yoktur. Saplar sadece bu çiçekleri birbirine bağlayıcı fonksiyonda kullanılmıştır. Bu bezemelerin yapının zor görülebilecek ve küçük yüzeylere sahip bir bölümüne işlenmiş olması, bu üslûptaki motiflerin geniş yüzeyleri süslemede pek tercih edilmediğini göstermektedir. Zaten Milas Firuz Bey Zaviyesi dışındaki örneklerde bordür gibi dar yüzeylere tatbik edilmişlerdir.

Saplar ve Kıvrımdallar

George Marçais "bir müslüman desinatör çiçekli bir süslemede önce sapları yerleştirecektir. Müslüman dekorunun temeli saptır" diyerek[7] bitkisel kompozisyonlarda tasarımın muhtemelen ikinci aşamasına işaret etmektedir.

Bitkisel kompozisyon işleneceği yüzey için tasarlanırken veya herhangi bir kompozisyon tasarım aşamasında mutlaka bir geometrik altyapıya dayandırılır. İkinci aşamada saplar, bu geometrik altyapının eksenlerini veya belirli noktalarını yada tezyinatla doldurulacak yüzeyin bir bölümünü dolaşarak kompozisyonun hangi doğrultuda ilerleyeceğini belirler. Sap üzerine eklenen rumi, palmet veya lotüs vs. gibi motiflerin çoğu, kompozisyon içinde belirli noktaları doldurur ve çoğunun sapla organik bir ilişkisi yoktur.

Erken Osmanlı taş tezyinatında saplar genellikle yüzeyden dik açılı olarak kabartılmıştır ve yüzeyleri nadiren yalın bırakılmıştır. Çoğunda yüzey bir sıra içbükey yivle "v" şeklinde veya içbükey yarım daire profille yivlenmiştir.

Bazı kompozisyonlarda yaprak uçları incelip uzatılarak sapa dönüşür. İncelip uzayarak sapa dönüşen

yaprak uçları, başka bir motifin kökünü oluşturmadan önce bir düğüm yaparak yeni bir motife geçişi vurgular. Özellikle Bursa Yeşil Zaviye'nin pencere alınlık kompozisyonlarında bu şekilde uygulamaları görmek mümkündür

Bitkisel bordürlerde saplar, rumi veya palmetleri bağlayıcı fonksiyondadırlar ve kompozisyonun duraganlığını kıran öğelerdir.

Fotoğraf 24.

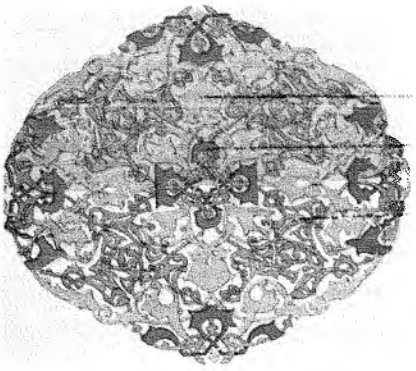
Edirne Eski Cami minberinin şerefe altı dikdörtgen panolarını ve üçgen alınlıklarını kuşatan bitkisel bordürlerde, uzun yaprakları uzatılarak sapa dönüştürülen ve dalga kıvrımı yapan dilimli rumilerle, çatallanarak kavis boşluklarını dilimli rumilerle dolduran sap yanında, ikinci bir sapın hiçbir yaprak veya çiçek taşımadan bordür boyunca dalga kıvrımları şeklinde, diğer saplarla alt-üst geçmeler yaparak ilerlemesi dönem içindeki ilginç uygulamalardan biridir.

Bitkisel kompozisyonları, arabesk ve ulama kompozisyonlar şeklinde iki ana başlıkta değerlendirmek mümkündür.

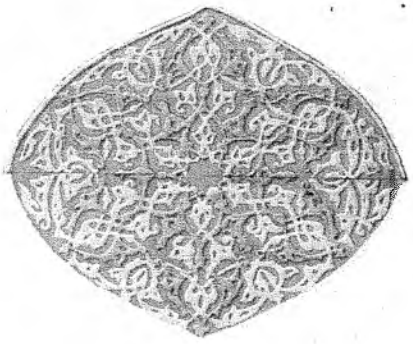
Arabesk kompozisyonların iki temel özelliği vardır. Bunlar alt-üst tekrarlar veya ardıl düzenlemeler biçiminde ifade edilen ritim ve görüntünün yansımasıyla elde edilen simetridir[8].

Erken Osmanlı taş süslemesindeki arabesk kompozisyonlar, birkaç başlıkta ele alınabilir.

Tek eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlarda yatay, dikey veya diagonal tek bir eksen üzerinde, iki veya daha çok kompozisyon bulunur. Erken Osmanlı taş süslemesinde Milas Firuz Bey Zaviyesi mihrap alınlığındaki kompozisyonla (Şekil:6), Bursa Yeşil Zaviye taçkapı köşeliğindeki kompozisyon (Fot:3) bu gruba dahil edilebilir. Bursa Yeşil Zaviye ibadet mekanının doğu ve batı duvarlarına açılan pencerelerin alınlığım süsleyen kompozisyonda bu türün pencere alınlığında görülen örneğidir.



Şekil 8.



Şekil 9.

Bu kompozisyonlarda yüzeyin belirleyici rolü vardır. Örneğin çokgen forma yakın yüzeylerde (pencere alınlığı gibi) bu kompozisyon uygulanmaz. Daha çok dikdörtgen yüzeylerde (taçkapı alınlığı gibi) uygulanır.

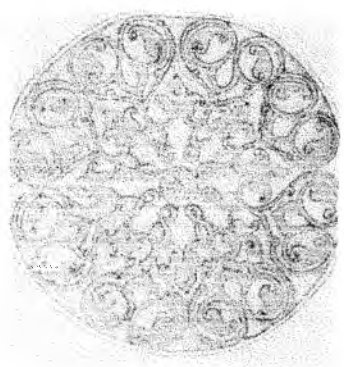
Birden fazla düzenlemenin bulunduğu *çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlarda*, belirli eksenlerde bulunan her bir kurgunun, birbirlerine belirli eksenlerde bağlanarak yüzeyi doldurması söz konusudur. Burada her bir kurgu belirli eksenlerde birbirleriyle ilişkilendirilerek bir bütün oluştururlar.

Bu tür kompozisyonların Erken Osmanlı taş süslemesinde en erken örneği, İznik Yeşil Cami kuzey cephe batı tarafa açılan pencerenin alınlığında (Fot:23; Şekil:9) görülür. Bu türün diğer örnekleri, Edirne Eski Cami minberinin şerefe altındaki dikdörtgen panosunu (Fot:14; Şekil:3), Bursa Yeşil Zaviye'de taçkapı yan nişlerinin yüzeylerini, taçkapının doğu ve batısındaki pencerelerin alınlıklarını, eyvanların kuzeyindeki tabhane hücrelerinin doğu ve batı duvarlarına açılan pencerelerin alınlıklarını, eyvanlara açılan pencerelerin alınlıklarını ve mihrap duvarına açılan pencerelerin alınlıklarını süsleyen kompozisyonlardır.

Çok eksenli arabesk kompozisyonlara benzeyen *radyal dizilimli arabesk kompozisyonlarda,* genellikle bir veya iki motifin yan yana ya da ardıl olarak dairesel bir yüzey üzerinde tekrarı görülmektedir.

Bu grubun dönem içindeki erken örneği Kemalli Asılhan Bey Cami, kuzey duvarı batı tarafa açılan pencerenin alt lentosunda görülmektedir (Fot:4 ; Şekil:10). İznik Yeşil Cami kuzey duvarı doğu taraftaki pencerenin alınlığını süsleyen kompozisyonda, Kemalli deki örnekle benzeşir. Bursa Yeşil Zaviye eyvanlarının güneyindeki tabhane hücrelerine açılan pencerelerin alınlıklarında yer alan kompozisyonlar bu türün XV. yüzyılda örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Tek eksende ritmik salınımlı kompozisyonlarda, hiçbir düzenleme sonsuza kadar gidemeyeceğinden bu kompozisyonlar, uçlarından kesilirler. Genellikle aynı motifin alt-üst geçmeler yapmasıyla devam ettirilen bir düzenlemeye sahiptirler. Bu salınımlar ya da alt-üst geçmeler, yaprak uçlarının uzatılıp sapa dönüştürülmesiyle sağlanır. Bu kompozisyonlar daha çok bordür yüzeylerini doldururlar. Edirne Eski Cami minberinin şerefe altı dikdörtgen panolarını çerçeveleyen bordürle, Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi giriş revağı batı cephedeki bordür bu grubun başarılı örnekleri olarak değerlendirilebilir.



Şekil 10.

Ulama kompozisyonlarda tek eksende veya bazen birden fazla eksen üzerinde, ritmik tekrarlar yapan bitkisel motifler görülür. Aynı öğenin ritmik çoğalımından ziyade, bir öğenin başka birine kendi özelliklerini kaybetmeden bağlanıp ulanması söz konusudur. Bu türden kompozisyonları da taş süslemede daha çok bordürlerde görmek mümkündür. İznik Yeşil Cami son cemaat yeri şebekelerinin bordürleri ve taçkapı sütuncelerini kuşatan bordürler, Bursa Yeşil Zaviye taçkapısın çerçeveleyen bordürlerden birincisi bu türün dönem içinde görülen örneklerindendir.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süslemenin içeriğini oluşturan temalardan biri geometrik kompozisyonlardır. Bu kompozisyonlar dört ana grupta değerlendirilebilir. *Tek Eksende Ritmik Geçişler veya Tekrarlarla Oluşanlar* adıyla grupladığımız örnekler, daha çok ikili veya daha fazla çizginin alt-üst geçmeler yapmasıyla oluşturdukları ve ikili veya üçlü zencirek tabiriyle isimlendirdiğimiz türlerdir ve daha çok bordürleri doldururlar.

Çokgenler ve Çizgilerle Elde Edilen Birim Kurgunun Tekrarlanmasıyla Elde Edilen kompozisyonlar daha çok şebekelere tatbik edilmiştir.

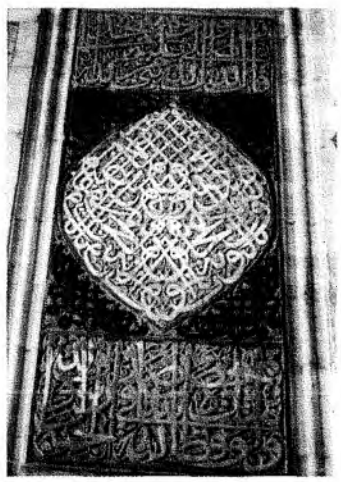
Geometrik kompozisyonların en girift örnekleri olan ve Selçuklu döneminden bu yana sürekliliğini izleyebildiğimiz çalışmaları *Kırık Çizgi, Çember Yayları veya Çokgenlerden Gelişen Yıldız Kompozisyonları* şeklinde gruplamak mümkündür. Bu kompozisyonlarda yüzey, süslenecek yıldızlara göre dairelere bölünmekte, bu dairelerde yıldızların kol sayılarına göre bölünmektedir ve işaretlenen noktalar kırık çizgiler veya çember yaylarıyla birleştirilerek kompozisyon tamamlanmaktadır. Yıldız kompozisyonlarda en çok benimsenen sekiz, on ve oniki kollu yıldızlardır. Edirne Eski Cami'nin minberinde gördüğümüz 24 ve 16 kollu yıldız örnekleriyle, Amasya Yörgüç Paşa Zaviyesi'nde görülen dokuz kollu yıldızlar dönem içinde bir daha tekrarlanmamıştır.

Taş-tuğla malzeme kullanılan giriş revaklarında, revak duvarları, kemer köşelikleri gibi geniş yüzeylerdekiler istisna kabul edilirse, geometrik kompozisyonların taçkapı, mihrap ve pencere alınlığı gibi geniş yüzeylere çok fazla uygulanmadığı görülür. Edirne Eski Cami'nin minberinde şerefe altındaki dikdörtgen panoların tersine, üçgen aynalıkların geometrik kompozisyonla doldurulması dönem içinde unik bir uygulama olmakla birlikte, ahşap minberlerden devralınan ve sonraki dönemlere devredilen (hâttâ bir çoğu kafes oyma tekniğiyle yapılıyor) bir gelenek şeklinde yorumlanabilir.

Geometrik kompozisyonların iç ve dış cephedeki dağılımına bakıldığında, taş süslemenin dönem içindeki bütün temalarında olduğu gibi yoğunluğun dış cephede olduğu gözlenir. İznik Yeşil Cami'nin mihrabı, Edirne Eski Cami'nin minberi ve Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi'nin mihrabı dışında iç mekanda görülen örnekler sadece Bursa Yeşil Zaviye'nin dört penceresi-

nin tavan bezemesidir. Bu bezemeler de kolayca görülebilecek bir yerde değildir. Kompozisyonların dış cephede en fazla kullanıldığı öğe şebekelerdir.

Erken Osmanlı dönemi taş tezyinatında, yapıların bani, sanatçı isimlerini ve inşa tarihlerini bildiren, dolayısıyla belge niteliğindeki kitabelerin yanı sıra, yazının bir dekoratif eleman olarak kullanımı da söz konusudur. Genel olarak iki yazı tipi tercih edilmiştir. Bunlar daha çok kitabelerde benimsenen sülüs ve bezeme ağırlıklı kullanılan kûfî'dir. Kûfî yazı daha dar ve ensiz yüzeylerde (kabara veya bordür gibi) görülürken, sülüs yazının geniş yüzeyleri bezemede kullanıldığı izlenmektedir. Kûfî yazıyla oluşturulan süslemeye Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi'nin giriş revağı duvarında bulunan kabaralar ve Edirne Şah Melek Paşa Camii taçkapı bordürü (Fot.24) örnek verilebilir. Sülüs yazıyla aynalı tarzda düzenlenmiş tek ve en güzel örnek ise, Edirne Üç Şerefeli Camii taçkapı yan niş panolarıdır (Fot:25).



Fotoğraf 25.

Erken Osmanlı taş tezyinatında mukarnas, taçkapı ve mihrap kavsaralarının yanısıra, sütun başlıkları, pencere lento ve söveleri, kemer üzengi taşları, bordürler, minareler ve yapı duvarlarında kullanılmıştır.

Mukarnasın erken dönemdeki kullanımında, kronolojik gelişime paralel bir gelişmeden bahsedilemez.

Kemalli Asılhan Bey Camiinin (1382) doğu ve batı duvarına açılan birer pencerenin lentolarını süsleyen mukarnas dizileri birbirinin aynısı değildir. Batı cepheye açılan pencerenin lentosunda üç sıra mukarnas dizisi, üç küçük kemercik yapacak şekilde tüm lentoyu doldurmaktadır. Diş ve badem gibi öğelerin yırtmaçlarındaki oymalarda keskin hatların ortaya çıkarılması, batı cephe penceresinin lentosunda görülmez. Asılhan Bey Cami batı cephesindeki pencere lentosunu süsleyen mukarnaslardaki kaliteli işçilik aynı dönemde inşa ettirilen Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler bölümü soyunmalığı taçkapısında da izlenir.

Kemalli Asılhan Bey Camii'nde aynı öğede (pencere lentosu) rastlanan farklı üslûp örneğine İznik Yeşil Camii'nin sütun başlıkları (Resim:) ile dış kapının lento ve sövelerindeki (Resim:), kemer yastıkları ve mihrap kavsarasındaki mukarnaslarda da karşılaşılmaktadır.

İznik Nilüfer Hatun İmaretindeki (1388) sütun başlıklarında mukarnasın denendiği ve İznik Yeşil Cami'de daha başarılı bir işçilik sergilendiği ileri sürülürse de[8] aslında, her iki eserde de mukarnaslar biçim itibariyle aynıdır ve hatta birkaç sıra mukarnas dizili olmasına rağmen Yeşil Camii sütun başlıklarının bodur ve tıknaz görünüşüne göre, Nilüfer Hatun İmareti'ndeki örneklerin "deneme" de olsa daha başarılı uygulamalar olduğu kabul edilebilir. İznik Yeşil Camii mihrab kavsarasında, mukarnasın çıkıntı yapan her bir diş veya bademi oldukça belirsizdir ve neredeyse yekpare bir kaya kütlesine çekiç darbeleriyle oluşturulmuş küçük oyuklar görüntüsündedir (Fot:12). Bununla birlikte, dışkapı lento ve sövesini bezeyen dört sıra mukarnas dizisinde, kemercik yüzeylerine işlenen rumili süslemeyle dekoratif karakter pekiştirilmiş, ışık gölge kontrastının daha itinalı verildiği rafine bir işçilik ortaya konulmuştur.

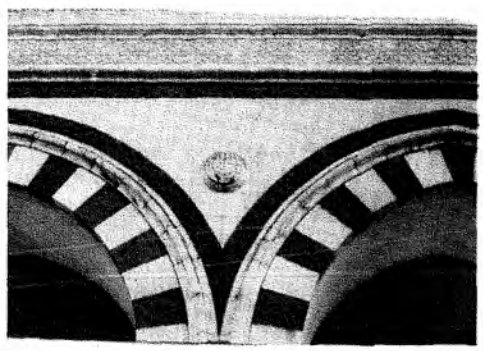
Mukarnaslı sütun başlığının en gelişmiş örneklerine Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) avlu revak kemerlerini taşıyan sütunlarda rastlanmaktadır. Birbirinden farklı olarak işlenen ve başlık yüksekliğiyle orantılı olarak biçimlendirilen mukarnaslar ayrıca köşelerde birer damla sarkıt içerirler. Üç Şerefeli Cami öncesinde Bursa Yıldırım ve Yeşil Zaviyelerin taçkapı nişlerini sınırlayan sütuncelerin başlıklarında da birkaç sıra mukarnas dizisi görülmektedir (Resim:).

Mukarnasın bir bezeme unsuru olarak saçak frizinde kullanımı Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi (1419) revaklı giriş duvarının üst sırasında görülür (Fot:26). Badem ve diş konturlarındaki keskin hatlar ve nişlerdeki derin oylumlar rafine olmuş bir işçiliği yansıtırlar. Giriş revağıyla, Bursa'da erken dönemde tuğla-taş almaşıklığıyla yapılan camilerin ve diğer yapıların son cemaat yerleri veya revaklı girişlerin saçaklarında ya-

pılan kirpi saçağın farklı malzemeyle Amasya'ya taşınması[10] şeklinde yorumlanan bu uygulamada, mukarnaslı friz, kirpi saçağa öykünülerek düzenlenmiş olabilir. Bununla birlikte işçilikteki kalite, Amasya'nın Osmanlı öncesi yaşayageldiği kültürel birikimle ve yapıda çalışan Suriye kökenli ustaların mukarnasa aşinalığıyla açıklanabilir.

Taçkapı kavsaralarında da mukarnas görülmekle birlikte özellikle XV. yüzyılda inşa edilen Edirne Eski Cami, Havza Mustafa Bey İmareti, Edirne Üç Şerefeli Cami ve Ankara Karacabey Zaviyesi'nde mukarnas dizilerinin bir veya iki kocaman blok kütle şeklinde sarkıtlar meydana getirdikleri dikkati çekmektedir. Taçkapılardaki kütlesel sarkıtların benzerleriyle Bursa Yıldırım Zaviyesi kuzey cephesindeki nişlerin kavsaralarında da karşılaşılmaktadır. Kavsaralarda mukarnaslı sarkıt uygulamaları daha önce Selçuklu mimarisinde örnekleri olmayan bir düzenleme olarak dikkati çeker.

Selçuklu Mimarisi'nde, Kırşehir Cacabey Türbesi (1273) kuzey penceresinin lento ve sövelerinde olduğu gibi[11], mukarnasın bu dönem taş tezyinatında en karakteristik kullanımı, pencerelerin lento ve sövelerinin yüzey süslemelerinde olmaktadır.



Fotoğraf 26.

Milas Firuz Bey Zaviyesi'nde özellikle üst pencerelerin lento yüzeyleri mukarnasla bezelidir (Fot:5). Burada mukarnas, lento yüzeylerinde dekoratif yönüyle kullanılmışken, bazı pencerelerde de duvar yüzeyinden çökertilen pencere nişini duvarla sıfırlayan bir eleman olarak benimsenmiştir.

Bursa Yıldırım Zaviyesi (1399) kuzey cephe dışındaki pencereler, Edirne Eski Camii kuzey cephe doğu taraf pencereleri ve Bursa Yeşil Zaviye pencerelerinin lento ve söveleri mukarnaslarla hareketlendirilmiştir. Bursa Yeşil Zaviye'de mukarnas uçları püskullerle bitirilmiş, Edirne Eski Camii ve Ankara Hacı Bayram Veli Türbesi penceresinde de, mukarnas kemercikleri içine rozet ve çark-ı felek kabartmaları işlenmiştir.

Gerek Firuz Bey Zaviyesi ve gerekse diğer örneklerdeki uygulamaların bir bölümü mukarnas formundan uzak, kalemle açılmış basit çentik veya yiv görünüşündedir. Kemalli Asılhan Bey ve İznik Yeşil Camilerinde de gördüğümüz bu üslûpsal farklılık, mukarnasın henüz etüd edilmeye çalışılan, denenerek öğrenilen bir öğe olduğuna işaret edebileceği gibi, farklı uygulamaların farklı ustalar aracılığıyla meydana gelmiş olabileceğine de işaret eder.

Mukarnasın bir bordür olarak ele alınışı, Milas Firuz Bey Zaviyesi taçkapısı ve mihrabıyla (Fot:13), Edirne Eski Camii minberinde ve Edirne Üç Şerefeli Camii taçkapısında (Resim:) karşımıza çıkar. Firuz Bey Zaviyesi'ndeki uygulama bir çentik hüviyetindedir ve pencerelere göre işçilik daha kalitesizdir. Edirne Eski Camii minberindeki bordür ise, İznik Yeşil Camii dış kapısındaki örneğin aynısıdır.

Osmanlı taş tezyinatında, günlük kullanım eşyaları içinde en çok kullanılanı kandil motifleridir. İlahi Nur'un simgeleri olarak[12] kandillerin daha çok kıble cephelerinde veya doğrudan mihrapta kullanıldığı görülmektedir.

Süslemede kullanılan tek mimari biçim kemerdir. Bu biçimler daha çok yapıların saçak frizlerinde bulunmaktadır.

Taş süslemeye katkısı olan üç sanatçı grubundan (veya unvanından) bahsedilebilir. Bunlar, mimar, nakkaş ve taşçı ustalarıdır. Taşçı ustalarıyla ilgili hiçbir kitabe yoktur. Bunlarla ilgili bir zenaat örgütlenmesine de rastlanmamaktadır. Bu nedenle burada sadece mimarlar ve nakkaşlar üzerinde durulacaktır.

Bu dönem içinde, bir mimar unvanını kullanan yedi sanatçı saptanabiliyor. Yapıda adı geçmemekle birlikte Bursa Hüdavendigar Zaviyesi'nin sanatçısı ile ilgili olarak yükselme dönemi (XVI. yy.) tarihçilerinden Hoca Sadettin Efendi'nin anlattığı rivayet ilginçtir. Hoca Sadettin Efendi, bir Bizans tekfurunun Yalova'ya yaptığı saldırının püskürtülmesini müteakiben alınan esirler içinde becerikli bir mimar bulunduğunun anlaşılıp azat edilmesiyle bu eserin inşa ettiril-

diğini iddia eder[13]. Ayverdi, Hoca Sadettin'in bu iddiasını kabul etmemekle birlikte, cephelerdeki bazı uygulamalar açısından yapıda çalışan sanatçıların Kıbrıs veya İtalyan kökenli olabileceğini benimser[14].

Öte yandan isimleri kitabelerle belirlenmiş olan, Hacı Musa (İznik Yeşil Cami), Hasan bin Abdullah (Milas Firuz Bey Zaviyesi), Hacı Aleaddin (Edirne Eski Cami), Kenan bin Toğan ve Yakub ibni Abdullah (Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi), Ebubekir ibn Mehmed (Merzifon Çelebi Mehmed Medresesi), Hacı İvaz Paşa (Bursa Yeşil Zaviye ve Dimetoka Çelebi Mehmed Cami) ve Ahmed ibn Ebubekir (Ankara Karacabey Cami) gibi sanatçıların çalıştıkları yapıların taş süslemelerine ne ölçüde katkı yaptıkları bilinmemektedir.

P. Wittek, Milas Firuz Bey Zaviyesinde çalışan iki sanatçının sonradan müslüman olabileceklerini, isimlerinin sonundaki "Abdullah" ibaresine dayanarak ileri sürmektedir[15]. Sonradan müslüman olmuş pekçok gayrimüslimin isimlerinin sonuna Abdullah adını ekledikleri mahkeme kayıtlarından öğrenebilmekteyiz[16].

Fotoğraf 27.

Bütün bunlarla birlikte, başka hangi yapılarda çalıştıkları hakkında bilgi bulunmayan mimar Hasan bin Abdullah ve hattatnakkaş Musa bin Adil (Abdullah?)'in isimlerini taçkapı veya mihrap yüzeyi gibi daha kolay görünebilecek bir yer var iken, mihrabın pervazlarının zor görünecek bir yüzüne yazmaları, sonradan müslüman olmanın tedirginliği veya namaz esnasında kıbleyi vurgulayan mihrabın bir köşesine kaydederek, yaptıkları eserle övünme ve kutsanma ihtiyacı şeklinde yorumlanabilir. Ancak hemen belirtelim ki, bu iki sanatçının Osmanlı için neredeyse klâsikleşen bir zaviye planından ve Memluklu'dan Timurlu'ya uzanan bir form ve süsleme sözlüğünden haberleri vardır.

Erken Osmanlı dönemi eserlerinde çalışan sanatçıların bir bölümü, kitabelerden ve eserlerdeki dekoratif özelliklerden anlaşıldığına göre Şam'dan veya Suriye kültür çevresine giren bölgelerden gelmişlerdir.

Bursa Ulu Camii'nde, minberi yapan Antepli Muhammed ibni Abdülaziz ile birlikte taş ustalarının da güneyden gelmiş olabileceklerine dair işaretler vardır. Pencerelerin zikzaklı kemerleri, Zengi düğümleri gibi dekoratif uygulamalar (Fot:27-28), bu iddiaya delildirler. Bursa Yıldırım Zaviyesi'nin taçkapısında siyah-beyaz mermerle yapılan düğüm motifi, Ulu Cami'yle aynı tarihlerde yapılan ve bazı izlere bakarak bitirilemediğini (dekorasyon olarak) belirlediğimiz bu eserde de, güneyden gelmiş (muhtemelen Ulu Camide çalışanlardan biri) bir ustanın varlığına işaret etmektedir. Hüseyin Hüsameddin, Memlûklerden Melik Eşref Şaban ile Melik Zahir Berkuk arasındaki iç karışıklık sırasında bir kısım Şamlı'nın Amasya'ya gelerek Osmanlı'ya iltica talebinde bulunduğunu ve taleplerinin kabul edildiğini kaydetmektedir[17]. Amasya'da bugüne kadar gelen "Şamlar Mahallesi" adına bakılırsa Hüsameddin'in kaydı doğrudur ve bu tarihlere yakın zamanlarda inşa edilen eserlerde çalışan Şamlıların[18] hiç değilse bir bölümü bu göç sırasında gelmiş olmalıdır.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde üç eserde çalışan sanatçılar kitabelere açıkça "Dımışki" ibaresin kaydederek geldikleri yerin veya kökenlerinin Şam (Suriye) olduğunu belgelerler. Ayrıca, bu sanatçılardan Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi'nde çalışan Ebu Bekir ibni Muhammed el-ma'ruf bi ibn Müşeymeş ve Zeynüddin ibn Zekeriya'nın "el-muallim", Ankara Karacabey Zaviyesi'nde çalışan Sinaneddin Ahmet ibni Ebu Bekir el Müşeymiş el Muallim de "üstad" unvanlarını kullanmıştır. Doris Behrens Abouseif'in "muallim" unvanını da içeren bir çalışmasında, özellikle Memlûklarda Sultan Berkuk döneminde inşa sanatının yapısında önemli değişimlere sebep olan ve iş anlaşmaları yapan yönetici bir sınıf olarak "muallim" lerin ortaya çıktığı[19] kaydedilmektedir. Yapı sanatkârlarının şefi anlamında kullanılan bu unvanın sahipleri, aynı zamanda saltanat kurumuyla veya banilerle zanaatkârlar arasında anlaşmaları yapan kişidirler ve Memlûk dönemi Kahire'sinde Tulunilerin sülalece bu işi yaptıkları bilinmektedir[20]

Yukarıda adını kaydettiğimiz sanatçıların Sultan Berkuk zamanındaki bir iç karışıklıktan sonra Anadolu'ya geldiklerine ve *muallim* unvanının da Berkuk döneminde yapı literatürüne girdiğine ve de Memlûk yapı sanatında "mimar" unvanının hiç kullanılmamış olmasına[21] bakılarak, Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi'nde (1419) "muallim" unvanıyla çalışanların, inşaatın organizasyonundan (malzeme ve mimar, nakkaş temini) sorumlu kişiler oldukları kabul edilebilir. Ankara Karacabey Zaviyesi'nde (1428) çalışan Sinaneddin Ahmed "üstad" unvanını kullanarak mimar olduğunu, ve yapı sanatıyla ilgilenen bir sülaleden (baba adında "muallim" i kullanıyor) geldiğini vurgulamaktadır.

Fotoğraf 28.

Şamlı sanatçıların, yapılara plân açısından fazla bir etkileri olmamış, ancak süslemede, doğrudan Suriye veya Memlûk geleneği olarak yorumlayabileceğimiz zikzaklı kemer, renkli taş işçiliği, Zengi düğümü biçiminde müdahaleleri olmuştur.

Edirne Eski Camii (1414) batı kapısı üzerindeki kitabeden isimlerini belirlediğimiz Hacı Aleaddin'in mimar olarak binanın plân ve tasarımını yaptığı, Ömer bin İbrahim'in de inşa ettiğini "amel" (yaptı) kelimelerine bakarak[22] ileri sürebiliriz. Bu iki sanatçının yapıda inşaat bitimine kadar çalışmış oldukları anlaşılıyor. Çelebi Mehmed döneminde iki yapıda imzası olan ve "baş mimar" gibi görünen Hacı İvaz Paşa'nın adının kitabelerde geçmemesi bu görüşü desteklemektedir. Yapının minberinde görülen kompozisyon zenginliği ve üçgen aynalıklarındaki kompozisyonların farklılığı adeta becerileri test edilen bir sanatçının eseri olabileceğini akla getirmektedir. Bu bağlamda, yapının bitiş tarihi olan 1414 yılında Semerkand'dan Anadolu'ya gelmiş olabileceğini düşündüğümüz Ali bin İlyas Ali'nin bu minberde çalışmış olması üzerinde düşünülmesi gereken bir varsayım olarak değerlendirilmelidir. Bu küçük örnekte becerisi test edilen ve muhtemelen beğenilen Ali bin İlyas Ali daha sonra Bursa Yeşil Zaviye'nin tüm süsleme programını hazırlamış olmalıdır.

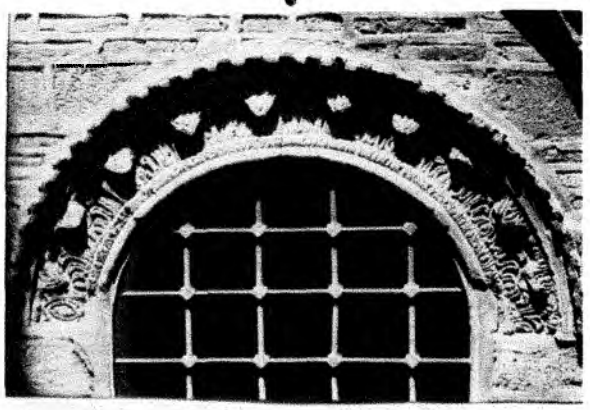
Bursa Yeşil Külliye'de sanatçılar açısından tam anlamıyla bir örgütlenmeden söz edilebilir. Aynı zamanda yapının mimarı olan Hacı İvaz bin Ahi Bayezid, Çelebi Mehmed'in veziridir. Aslen Tokatlı olan Hacı İvaz'ın vakfiyelerinde geçen künyesi "İmâdüddin" (dinin dayanağı) dir[23], onun ilk zamanlarda 3000 akçelik bir dirlik sahibi iken Bursa subaşılığı yaptığını ve şehri Karamanoğullarına karşı başarıyla müdafası (1413) üzerine vezirliğe yükseltildiğini kaydeder. Aşıkpaşaoğlu, Hacı İvaz için "Başka memleketlerden hüner sahiplerini ve üstadları Anadolu'ya ilk o getirmiştir"[24] şeklinde görüşünü Yeşil Zaviye'de çalışan Tebrizli sanatçılara istinaden ileri sürüyorsa da, bu ustaların Bursa'ya gelişi caminin tüm süslemelerinin tasarımlarını yapmış olması kuvvetle muhtemel olan Ali bin İlyas Ali aracılığıyla olabilir.

Ortaçağ Anadolu Türk Sanatında nakkaşların ne yaptığı tam olarak bilinmese de, Milas Firuz Bey Zaviyesi'nde "katib-nakkaş" unvanını kullanan Musa bin Adil ile Bursa Yeşil Zaviye'de çalışan ve "nakkaş" unvanını kullanan Ali bin İlyas Ali'nin tüm desen ve kompozisyonların tasarımcısı olduklarını kabul edebiliriz.

Eser üzerine özellikle "nakkaş" unvanını yazan sanatçıların kompozisyonların tasarımcıları oldukları kesindir. Hâttâ nakkaş unvanlı kişiler taş ustalarına bağlı olmadan çalışmışlardır. Ancak binaların tasarımı aşamasında nakkaşların mimarlarla diyalog içinde olduklarını kabul edebiliriz.

Nakkaşların taş ustalarına bağlı olmaması veya başka bir zaviyeden bakıldığında taş işleyenlerin nakkaşa bağlı olmaları, tasarımları daha özgün hale getirmektedir. Değerlendirdiğimiz yapılar içinde, gerek Milas Firuz Bey ve gerekse de Bursa Yeşil Zaviyenin motif ve kompozisyon kurgularının gelenek dışılığı, nakkaşların taşçılardan bağımsız birer tasarımcı olduklarına işaret etmektedir. Hattâ sanatçıların eser üzerine özellikle "nakkaş" unvanını kullanarak imza atmaları, onların aynı zamanda uygulayıcı veya denet-

leyici olduklarını da gösterebilir. Bu unvanın eser üzerine yazılmasıyla sanatçı, gerek tasarım gerekse de uygulama bakımından farklılığı belirtmek istiyor olabilir.



Fotoğraf 29.

Bursa Yeşil Zaviye ve Yeşil Türbede farklı malzemeler üzerine işlenen kompozisyonlardaki benzerlikler süslemenin tek bir kişi tarafından tasarlandığını ortaya koymaktadır. Tüm dekorasyondan sorumlu görülen ve nakkaş unvanını kullanan Ali bin İlyas Ali, XVI. yüzyıl biyografi yazarlarından Taşköprülüzade'ye göre[25], Timur'un askerlerinin Bursa'yı muhasarası sırasında, Bursa'dan alınıp Maveraünnehir'e (Semerkand) götürülmüş, orada nakkaşlığı öğrenmiş ve Timur'un ölümünden sonra memleketine dönüp sanatını Bursa'da icra etmiştir. Yeşil Zaviye ve Türbesi'nin süslemelerinin tek elden tasarlandığı ve Timurlu etkilerinin varlığı, Taşköprülüzade'nin notlarıyla uyuşmaktadır. Ancak bu tarihi kaynaklardaki bilgilerde şu eksiklik dikkati çekmektedir. Timur'un askerleri Bursa'dan niçin Ali bin İlyas Ali'yi götürmüşlerdir. Muhtemelen Ali bin İlyas Ali, Bursa'da nakkaşlığıyla tanınan ünlü bir sanatçı olmalıydı. Bu nedenle götürülüş olabilir. Bütün bunlarla birlikte Ali bin İlyas Ali'nin Semerkand öncesi Bursa'da yapmış olduğu çalışmalar hakkında günümüze hiçbir şey ulaşmamıştır.

Bütün bu yazdıklarımızı toparlayarak özetlersek: bu dönemde XVI. yüzyıldaki gibi saray tarafından himaye edilen ve onlar için eserler üreten *ehli hiref* teşkilatının izlerine rastlanmamaktadır. Kısa zaman dilimi içinde inşa edilen eserler arasında üslûp birliği görülmemesi yukarıdaki görüşü destekler niteliktedir. Sanatçılar, inşaata başlanacağı sırada aranmış olmalıdır. Bursa Hüdavendigar Zaviyesi'nin sanatçısı hakkında Hoca Sadeddin Efendi'nin kaydettiği rivayet bu bakımdan önemlidir.

Süslemelerin belirlenmesinde sanatçılarla baniler arasında ne gibi ilişkiler olduğu hakkında bilgi yoktur. Ancak, banilerin yerine, mimar ve inşaattan sorumlu diğer kişilerle (Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi'ndeki "muallim" ler gibi) desenleri hazırlayan nakkaşlar arasında hangi yüzeye hangi desenin yapılacağı üzerine görüşmeler olmuş olabilir. Bu bağlamda sözgelimi, Bursa Yeşil Zaviye'nin inşaası sırasında tezyinat işlerinin Ali bin İlyas Ali'ye verilmesinde, Ali bin İlyas Ali nin Timur'un ülkesinden geri dönerken muhtemelen yanında getirdiği ve Hacı İvaz Paşa tarafından da görülüp beğenilen desenlerin etkisi olmuş olabilir. Hattâ, Ali bin İlyas Ali'nin çini, alçı, ahşap, taş ve maden ustalarından oluşan bir heyete başkanlık yaptığı, Bursa Yeşil Zaviyedeki çalışmalara bakılarak ileri sürülebilir.

Erken Osmanlı Taş Süslemesi, ele aldığımız örneklerden hareketle üç kronolojik dönem içinde incelenebilir. Bunlar, Orhan Gazi ve Murad Hüdavendigar dönemlerini içine alan ve 1300-1380 yılları arasında izlenen *Oluşum Dönemi*, Yıldırım Bayezid ve Çelebi Mehmed dönemlerini kapsayan ve 1380-1420 yılları arasındaki *Gelişim Dönemi* ve II.Murad dönemini içeren ve 1420-1453 yılları arasındaki *Değişim Dönemi*' dir.

Osmanlı Mimarisi'nin 1300-1380 yılları arasındaki dönemi, yapı malzemesi açısından tuğla ve taşın baskın olduğu bir dönemdir. Bu dönemde Osmanlı mimarisi kendine özgü bir plân şemasını (zaviyeler ve zaviyeli camiler) bulmuş olmakla birlikte, malzeme daha çok, moloz taş grubuna giren silisli dere taşı ve küçük boyutlu köfeki taşıyla tuğladır. Bu iki malzeme duvar örgüsünde belirli ritimler içinde almaşıklık gösterirler. Bursa Orhan Gazi Zaviyesi' (1339-40) gibi bu dönem örneklerinde, giriş revaklarının kemer duvarlarında, belirli boyutlarda biçimlendirilmiş taş ve tuğlalarla meydana getirilmiş geometrik süslemeler görülür. Taştuğla almaşıklığıyla inşa edilen bu dönem yapılarının çoğunda, gönye-burun kesilmelerin-

den dolayı devşirildiğine inanılan lento ve sövelerin kapı ve pencere açıklıklarında kullanıldıkları gözlenir.

Önceleri yalın bırakılan bu lento ve sövelerin zamanla bezenmeye başlandığı dikkati çeker. Mustafakemalpaşa Lala Şahin Paşa Türbesi'nin (1348) doğu cephe pencerelerinin lentoları dini içerikli ayetler ve dua yazılarıyla süslenmiştir. Yine aynı yapıda, Roma dönemi harabesinden alınmış taşların, hiçbir müdahale olmadan yuvarlak kemerde kullanılmış olması (Fot:29), fazla örnek olmasa da doğrudan biçim aktarımına örnek olması bakımından dikkat çekicidir.

Gelişim dönemi olarak değerlendirdiğimiz ve 1380-1420 yılları arasındaki dönemde, mimaride malzeme olarak düzgün kesme taş ve mermer kullanımının yoğunluk kazandığı izlenir. Mimari bünyede, daha önceden meydana gelen giriş revağı veya son cemaat yerleri, cephelere açılan çok sayıda pencere açılması gibi değişimler, bezenecek yüzey sayısını arttırmıştır.

Dönemin başında inşa edilen Kemalli Asılhan Bey Camii (1382) pencerelerinin lento ve sövelerinde, daha önce yazıyla başlayan bezeme anlayışının mukarnas ve bitkisel kompozisyonlarla devam ettirildiği görülmektedir. Bu yapının kuzey cephe batı taraf penceresinin alt lentosundaki bezeme, dönem içindeki orijinal ilk bitkisel bezeme olması bakımından önemlidir. Alçak kabartma tekniğiyle yapılan radyal dizilimli arabesk kompozisyonun bulunduğu yüzeyle uyumsuzluğu, gelişim döneminin başlarında gördüğümüz özelliklerdendir.

Bu dönemde taş süsleme görülen yüzeylerin başında pencereler gelir. Kemalli'de pencerenin alt lentosuna işlenen radyal dizilimli arabesk kompozisyonun bir benzeri İznik Yeşil Cami'nin (1392) kuzey cephe doğu taraf penceresine de işlenmiştir. Bu pencerenin simetriğindeki pencerenin üst bölümü, sivri kemerli bir alınlığa dönüştürülerek, dönem içinde taş malzemede ilk örneğini gördüğümüz çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonla süslenmiştir. Her iki pencere alınlığında da süsleme, düz yüzeyli alçak kabartma tekniğiyle yapılmış olmakla birlikte, aynı cephedeki iki pencerede yer alan kompozisyonların asimetrik oluşları, henüz cephe etütlerinin yapılmadığını göstermektedir.

Pencerelerin duvar yüzeyinden çökertilerek veya değişik profilli silmelerle kuşatılarak vurgulanması da bu dönemde görülür. Pencere alınlıklarının süslemelerinin cepheler bağlamında simetrik olarak ele alınması bu dönemin sonlarında Bursa Yeşil Zaviye ile başlar.

Bursa Yeşil Zaviye'nin (1424) cephelerine simetrik olarak açılan ve kompozisyonları bakımından da simetrik olan pencerelerden kuzey cephedekilerin lento ve söveleri mukarnaslarla bezenmiş olmalarının yanı sıra, kartuşlar içine işlenen ayetlerle de bezenerek diğerlerinden farklı bir yapıya büründürülür. Pencerelerin alınlıklarında çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlarla birlikte, radyal dizilimli arabesk kompozisyonlar da görülür. Bütün kompozisyonlar yuvarlak ve içbükey yüzeyli yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiştir. Motiflerin konturları zemine dik açılı olarak kabartılmış, yüzeyleri yeniden işlenmiştir. Alınlıkların dönem içindeki önemleri, tasarımlarının geometrik bir alt yapıya dayandırılmasından ve yarım daire profilli şeritlerin oluşturduğu dilimli madalyonlar veya beş, yedi dilimli palmetlerin meydana getirdiği simetri eksenlerinden kaynaklanır.

Pencere söve ve lentolarında renkli taş almaşıklığına dayanan süslemelerde bu dönemde görülmeye başlanır. Milas Firuz Bey Zaviyesi'nde (1396) renkli taş kakılmış lentolar daha sonraki dönemde Üç Şerefeli Camide (1447) geliştirilerek, birkaç katlı kakmaya dönüşecektir.

Pencerelerin alınlık lento ve yüzeyleri dışında tavanları da bu dönemde bezenen yüzeylerdendir. Pencerelerin tavan bezemelerinde geometrik kompozisyonlar tercih edilmiştir.

Gelişim döneminin kendine özgü taş süsleme örneklerinden biri yapıların giriş revakları ya da son cemaat yerlerinde bulunan şebekelerdir. Revak açıklıklarını kapatmaktan ziyade, süslemeyi amaçlayan bu örneklerde, kafes oyma tekniğinde yapılan ve birim kompozisyonun tekrarlanmasıyla elde edilmiş geometrik kompozisyonlar uygulanmıştır. İlk örneklerden biri olan İznik Yeşil Cami'ndekiler bitkisel bordürlerle çerçevelenmişlerdir.

Taçkapıların, mihrapların ve minberlerin süslenecek yüzeyler olarak değerlendirilmeleri de bu dönemde olur. Bursa Yeşil Zaviye'nin taçkapısı dışındaki hiçbir örnekte kavsara alınlığı süslenmemiştir.

II.Murad dönemini kapsayan ve Değişim Dönemi dediğimiz 1420-1453 arası dönemde, süslemenin daha çok iç cepheye kaydığı ve çini, kalem işi ve ahşap gibi malzemelerle yapıldığı gözlenir. Daha önceki dönemlerde, dış cephenin bezenmesinde birinci derecede etkili olan taş malzeme ile verilen prestij, bu dönemde Üç Şerefeli Cami örneğinde olduğu gibi mimarinin büyüyen ölçüleriyle verilir. Bu dönemde daha çok renkli taş almaşıklığına dayanan süslemeleri görmek mümkündür.

Tüm bu dönemler içinde, süslemenin yer aldığı yüzeylerin farklılaşmasına karşılık, süsleme teknikleri ve konularında çok fazla değişiklik yoktur. Selçuklu taş süslemesinde görülen temalardan sadece figürlü kompozisyonlara yer verilmemiştir. Taş süslemede, kabartma, oyma, kakma, kafes oyma, renkli taş almaşıklığı, kazıma ve boyama gibi teknikler görülür. Bu tekniklerin bir bölümü Selçuklu taş süslemeciliğinde de vardır. Ancak, kakma ve kafes oyma gibi tekniklerle Selçuklu örneklerinde karşılaşılmaz. Erken Osmanlı taş süslemesinde kabartma tekniğinin alçak ve yüksek kabartma şeklinde iki çeşidiyle karşılaşılmaktadır. Alçak kabartma tekniği, daha çok yapıların dış cephelerinde kolay görünemeyecek yerlerde ve tek kurgulu kompozisyonlarda görülür. Yüksek kabartma tekniğinin bir çeşidi olan "yuvarlak ve içbükey yüzeyli yüksek kabartma"nın, Çelebi Mehmet dönemi eserlerinde ve çok kurgulu-çok katmanlı kompozisyonlarda özellikle uygulandığı gözlenmektedir.

Erken Osmanlı taş süslemesine, kompozisyonlar açısından bakıldığında şu sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Kemalli Asılhan Bey Cami, İznik Yeşil Cami ve Milas Firuz Bey Zaviyesi gibi XIV. yüzyıl içinde inşa edilen eserlere bakarak bitkisel motiflerin değerlendirildiği kompozisyonlar ele alındığında, arabesk kompozisyonun tek eksenli çok kurgulu, radyal dizilimli ve çok eksenli çok kurgulu örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Bu örneklerden radyal dizilimliler daha çok pencere alınlıklarında toplanmışken, tek eksenli çok kurgulu örneğe Milas Firuz Bey Zaviyesi'nin mihrabında rastlanmaktadır. Bu üç yapıdan İznik Yeşil Cami'deki bordürlerde tamamen ulama kompozisyon uygulanmıştır.

Dönem içinde repertuvar bakımından öncülü ve ardılı olmayan Bursa Yeşil Zaviye genellikle çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonların ele alındığı bir yapıdır. Bu yapıda, gerek cephelerde ve gerekse de pencere alınlıklarında simetri eksenleri belirlenmiştir. Kuzey cephede bu eksen taçkapı, güney cephede de mihraptır. Pencere alınlık yüzeylerinde, yarım daire profilli şeritlerin meydana getirdiği beş ve yedi yapraklı palmetlerle simetri eksenleri belirlenir. Bu düzenlemenin ilk örneği olarak Milas Firuz Bey Zaviyesi'nin mihrabı kabul edilebilir. Çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlar daha çok pencere alınlıklarında değerlendirilmiştir. Dikdörgen yüzeylerdeki tek eksenli çok kurgulu kompozisyonlar (mihrabiye niş yüzeyindekiler gibi) kendi başlarına bir bütün iken, pencere alınlık kompozisyonlarından bazıları bir bütünün parçalarıdırlar. Bir diğer özellik ise eksen ve kompozisyon kurgusundaki artışa paralel olarak, motiflerin özellikle palmetlerin dilimlerinin (yapraklarının) arttığıdır. Kompozisyon içinde, durağan birer motif olmaktan çıkarak sözgelimi, çapraz ekseni dolduran bir palmetin çanak yaprağı dikey ve yatay eksendeki bir sapa bağlanırken, taç yaprak incelip uzayarak sapa dönüşüp kompozisyonun dinamiğine katılır.

Bursa Yeşil Zaviye'nin taş süslemelerinde, çinidekilerin aksine hatayi üslûpta ele alınmış çiçek motifleriyle çok sık karşılaşılmaz. Bir pencerenin alınlığında yüzeyi bölen beş dilimli palmetlerin merkezine şakayık, taçkapı sütuncesini kuşatan bordürde de goncalar ve enine kesiti alınmış şakayıklar işlenmiştir. Bursa Yeşil Zaviyenin dışında Amasya Yörgüç Paşa Zaviyesi ve dönem içindeki diğer beyliklerden Menteşeoğlu, Karamanoğlu ve Candaroğlu yapılarında da bu üslûptaki çiçeklerin rumi ya da palmetli kompozisyonlarla ilişkilendirilmemesi iki farklı üslûp olarak bilindiklerini göstermektedir.

XV. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilen yapılardan Bursa Yeşil Zaviye'de süslenecek yüzeyin kompo-

zisyon hazırlamada belirleyiciliği vardır. Örneğin, Yeşil Zaviye'nin pencere alınlıklarında genellikle çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonların uygulanmış olması gibi. Bu özellik daha sonra XVI. yüzyıl cami ve türbelerindeki çini süslemelerde[26] daha belirgin olarak görülecektir.

Bursa Yeşil Zaviye'nin özellikle pencere alınlıklarını dolduran kompozisyonların bir geometrik altyapıya oturtulduğu gözlenmektedir. Bu geometrik altyapı daha çok *çok eksenli çok kurgulu arabesk kompozisyonlar*da uygulanmıştır. Tasarım aşamasındaki orijinalliğin kaynağında, süsleme yüzeylerinin bir kapalı poligonun (çoğu sekizgen kaynaklı) yarısına denk bir yüzey olan pencere alınlıklarına işlenmesi bulunabilir.

Milas Firuz Bey Zaviyesi taş süslemelerinde, Timurlu dünyasına özgü motifleri dönem içindeki yapılara nazaran daha fazla bulmaktayız. Ayrıca bu yapının sundurmasına işlenen kompozisyonlarda izlenen simetri dönem içindeki çoğu yapıda görülmez. Sundurma konsollarının bakışık yüzeylerine işlenen kompozisyonlar, konsol aralarındaki panoların kompozisyonlarıyla bütünlük arz etmektedir.

Geometrik kompozisyonlar içinde en çok uygulananı, kırık çizgi, çember yayları veya çokgenlerden meydana gelen yıldız kompozisyonlarıyla, çokgenler ve çizgilerle elde edilen birim kurgunun tekrarıyla oluşan kompozisyonlardır. Yıldız kompozisyonlarında, tüm yüzeyin tek bir yıldızla doldurulduğu örnekler yanında, oniki ve sekiz, dokuz ve altı, sekiz, on, oniki ve onaltı kollu yıldızların tek bir yüzeye tatbik edildiği örneklerle de karşılaşılmaktadır.

Mukarnas Selçukludaki gibi taçkapı ve mihrap kavsaralarındaki stürüktürel işlevinin yanı sıra, taçkapı ve mihrap bordürlerinde, sütun başlığı, pencere lento ve söveleri, giriş revağı saçakları, kemer üzengileri gibi değişik öğelerin bezeme elemanlarına eklenir. Bezeme elamanı olarak, İznik Yeşil Cami son cemaat yeri kapısında, Kemalli Asılhan Bey Cami doğu cephe penceresi lentosunda ve Mudurnu Yıldırım Hamamı taçkapısında dönem içinde olgun örneklerine rastlanır. Bursa Yeşil Zaviye'nin pencere lento ve sövelerinin bezemesinde diş kalınlıklarının inceldiği, yırtmaç yüzeylerinin işlendiği ve bazıları püskullü olarak ele alınmışken, Milas Firuz Bey Zaviyesi taçkapı bordüründe dişler birbirine girerek adeta birer çentik şeklinde işlenmiştir. Kemalli Asılhan Bey Camii ve Milas Firuz Bey Zaviyesi gibi Batı Anadolu'daki iki eserde, yapıların belirli yerlerindeki mukarnasların üslûp birliği göstermemesi, çok iyi bilinen bir form olmadığına ya da, farklı ustalar tarafından yapılmış olabileceklerine işaret eder.

Mukarnasın taçkapı kavsaralarında birer yenilik olarak, tek veya ikili iri sarkıtlar biçiminde ele alındıkları görülür.

Erken Osmanlı Mimarisi'ndeki taş süslemede bir başkent ve taşra üslûbu yaratılamamıştır. Dönem içinde en göz alıcı örnekler olan Milas Firuz Bey Zaviyesi, Edirne Eski Cami ve Bursa Yeşil Zaviye gibi yapılardaki örneklerin Osmanlı taş süslemesi içinde öncülleri bulunmamaktadır. Bu yönleriyle spontane olan bu eserler, yeni arayışların devam ettiğini de göstermektedirler. Yine aynı şekilde, Milas Firuz Bey Zaviyesi sundurmasında görülen hatayi üslûptaki motiflerin çevredeki yapılarda bile (Balat İlyas Bey Cami hariç) denenmediği düşünüldüğünde başkent taşra ilişkileri bir yana, belli bir merkezdeki yapıların süslemeleri arasında da kopukluklar gözlenir. Bu kopukluk, henüz sarayın hamiliğinde veya sanatçı örgütlenmesiyle oluşturulmuş bir nakkaşhanenin yokluğundan kaynaklanmış olabilir. Dolayısıyla bu yokluk, süslemelerin yerel ustalar tarafından yapılmış olabileceklerini gündeme getirir.

Süslemenin yaratıcılarından baniler ve sanatçılar arasında ne tür diyalogların olduğu hakkında bilgi yoktur. Banilerin süsleme programına ne gibi müdahalelerinin olduğu, hangi yüzeye nasıl bir desen istekleri olduğu konusu aydınlatılmaya muhtaç konulardır. Ancak özellikle BursaYeşil Zaviye'den hareketle desenleri hazırlayan nakkaşla mimar arasında bir diyalog olduğunu söyleyebiliriz. Taşçılar veya diğer malzemelerin ustalarının Demiriz'in belirttiği gibi önceden hazırlanmış desenleri kullanmış olmalarından[27] ziyade, yapı tamamlandıktan sonra yüzeyin biçimine uygun olarak hazırlanan desenleri uygulamış olmalıdırlar.

Yeniden sanatçılara dönersek, bunların bir bölümünün Suriye'den geldikleri, çalıştıkları yapıların ki-

tabelerinden anlaşılmaktadır. Bu sanatçıların çalıştıkları yapılara Zengi düğümü ve renkli taş işçiliği gibi Suriye kaynaklı süslemeleri taşıdıkları gözlenmektedir. Öte yandan, Suriye kültür çevresinde görülen bazı dekoratif öğelerin yanında, Uzakdoğu'ya özgü motiflerin de işlendiği Milas Firuz Bey Zaviyesi'nde çalışan sanatçıların Suriye ekolüne mensup olmaları ihtimal dahilindedir. Bu yapının sundurmasına işlenen hatayi üslûpta çiçeklerin benzerlerinin XIV. yüzyılda Şam ve Bağdat gibi İlhanlı ve Memluklu merkezlerindeki atölyelerde yapılmış kitap kapaklarının süslemelerinde[28] görülmesi motifin Anadolu'ya geliş yolu hakkında ipuçları vermektedir. Ayrıca bu motiflerin benzerlerinin XIV. yüzyılın sonlarında Suriye'de taklitleri yapılan ve satılan mavibeyaz Çin porselenlerinde görülmesi[29] de bu yaklaşımı destekler niteliktedir.

Erken Osmanlı taş süslemesinde devşirme malzemenin süslemeye doğrudan ve dolaylı katkıları vardır. Devşirme malzeme, daha çok sütun ve bunun başlık ve kaidelerinden meydana gelmektedir. Yapıların duvar kaplamalarındaki mermerlerin de civar harabelerden devşirilmiş olması akla yakın bir tutumdur. Ancak bunların devşirilmiş olduğunu belgeleyecek herhangi bir dekoratif unsura rastlanmaz. Herhangi bir estetik kaygı gözetmeksizin, Bergama Ulu Cami ve Ankara Karacabey Zaviyelerinde duvar ve giriş revağı sekilerinde dolgu malzemesi olarak arşitrav parçalarının kullanımı yanında, Mustafakemalpaşa Lala Şahin Paşa Türbesi'nde olduğu gibi, muhtemelen Bizans öncesi bir Roma harabesinden alınmış taşların tıpkı Roma döneminde olduğu gibi yuvarlak kemer örgüsünde kullanılmış olması malzemenin iki farklı anlayışla değerlendirilmesine çarpıcı örneklerdir. Bursa Hüdavendigar Zaviyesi'nde, çoğu devşirilmiş olan ve lotüspalmet dizisiyle süslenmiş kemer yastıklarının bir bölümünün devşirilmiş örneklere bakılarak yapılmış orijinal üretimler olduğu, devşirme malzemenin yeni bir dil oluşumuna yaptığı dolaylı katkı açısından ilginçtir.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süslemenin yapı tiplerine göre biçimlenmiş bir programı olmamakla birlikte, zaviye türündeki yapıların ulu camilere göre daha süslü oldukları gözlenir. Milas Firuz Bey Zaviyesi, Amasya Bayezid Paşa Zaviyesi ve Bursa Yeşil Zaviye gibi yapılarda farklı malzemeler (ahşap, alçı, çini,kalem işi) üzerinde hemen her türden kompozisyonların (bitkisel, geometrik vs.) işlenmiş olması, buralarda konaklayan "ayende ve râvende" aracılığıyla güç ve kudret sahibi bir sultan imajının daha uzak diyarlara aktarılması da amaçlanmış olabilir. Bu tip yapılarda süsleme yoluyla aktarılmaya çalışılan böyle bir imaj, Bursa Ulu, Edirne Eski ve Edirne Üç Şerefeli gibi selatin camilerinde, mimarinin büyüyen boyutlarıyla verilmeye çalışılmıştır.

Figüratif süsleme, sadece Osmanlı beyliği değil, dönemin tüm beyliklerinden silinmiştir. Karamanoğullarının birkaç yapısında (İbrahim Bey İmaretinin kapı kanatları gibi) yaşatılmaya çalışılmıştır. Bir ölçüde, XIII. yüzyıl ile XIV-XV. yüzyıllar arasında yeni beğenilerin ve yaşam biçimlerinin ortaya çıkmış olabileceğini kabul edebiliriz. Meselâ, XIII. yüzyıl şairi Mevlana'nın Mesnevisi'nde, öğüt verici nitelikte anlatılan olaylarda Kelile Dimne benzeri fablların kullanıldığı gözlenir. Bu şekilde bir edebi üslûbun XIV-XV. yüzyıllarda örneğine rastlanmaz.

Öte yandan bir amaçları da, kırsal kesime nüfus çekmek, bulundukları bölgeleri "şenlendirmek" olan ve bir şeyh idaresinde kurulan zaviyeler, toprağa bağlı yerleşik bir hayatı teşvik etmiş olmalıdır. Toprağa ve dolayısıyla tarıma bağlı bir hayatta, bitki dünyasına yönelik gözlemler de figürü ikinci plâna atmış olabilir. Bu dönemde yazılmış Türkçe botanik kitaplarının varlığı (Önler 1990) bu yaklaşımı desteklemektedir. Ayrıca dönemin ideolojisi *gaza* üzerine yazılmış kitaplarında, figüre yönelik kayguları pekiştirmiş olabileceği düşünülebilir. Figüratif kompozisyonların tüm beyliklerde bitişini, adeta *yeni bir çağın yorumu* olarak kabul edebiliriz.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde taş süsleme, siyasal hayattaki çok parçalılık ve kültürel ortamdaki çeşitliliğe paralel olarak homojen bir yapı göstermez. Bu, yanı başındaki Bizans'tan, Suriye ve Mısır'a, Timurlu'dan Venedik ve Akdeniz dünyasına kadar pek çok farklı dünyalara açık bir yapıdır. Özellikle ticaret ve savaşlarla beslenen bu çok parçalı ve heterojen ortam, taş süslemede daha doğrusu tüm süslemede kendini,

çok kurgulu çok katmanlı kompozisyonlar olarak gösterir.

Bursa Yeşil Zaviye gibi bir yapıda, her malzemeyle meydana getirilen bezeyici coşku, adeta X. yüzyıl düşünürlerinden Mukaddesi ve Talabi'nin *süslemenin çekiciliği çok formlu ve çok renkli olmasına bağlıdır* şeklindeki görüşlerinin[30] bilindiğine işaret etmektedir. Sanki üzerinde bulunduğu yapıları süslemekten daha ziyade, banilerin güç ve prestijlerini yansıtma aracıdırlar.

---

1 Cami, zaviye, imaret, medrese, hamam, türbe, köprü ve namazgâh gibi yapı türlerinden toplam 40 yapıyı içeren bu çalışmada, her yapıda dipnot vermek yerine bu yapılarla ilgili olarak şu yayınlara bakılması tavsiye edilir. O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul 1986. E. H.Ayverdi, *İstanbul Mi'mari Çağının Menşei. Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri.* 630-805 (1230-1402), İstanbul 1989; E. H.Ayverdi, *İstanbul Mi'mari Çağının Menşei. Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri.* 630-805 (1230-1402), İstanbul 1989; A.Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami,* Ankara 1964; G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture,* London 1993.

2 S.K.Yetkin, "The Evolution of Architectural Form in Turkish Mosques", *Studia Islamica,* S.11 (1959), s. 73-91.

3 .Zaviyeli camiler için klasikleşmiş plan şemasına sahip olan eserin, kuzeyde beş bölümlü bir giriş revağıyla tasarlandığı fakat tamamlanamadığı bu cephedeki kemer üzengilerinden anlaşılmaktadır (Kuran 1964: 80). Giriş revağının baninin ölümünden dolayı mı, yoksa bir başka nedenle mi tamamlanmadığı (veya bilerek yapılmadığı) tartışılabilir. Yeşil Zaviye'den bahseden bazı yayınlarda giriş revağının Çelebi Mehmet'in ölümünden dolayı yarım kaldığı ve hâttâ, bunun saltanat değişikliğinin de bir belgesi olduğu ileri sürülür (Yenişehirlioğlu 1989:1347). Mimar Kemaleddin (1927:317), "direkler üzerine revaklar halinde bir son cemaat mahalinin dahi vaktiyle mevcut olub, sonradan harab olarak ortadan kalktığını veya ikmal olunamadan hali hazırda olduğu gibi kaldığı farz olunmaktadır" şeklindeki ifadesine bakılırsa orijinalinde revaklı bir girişinin olabileceğini kabul eder. Kanaatimizce bu "son cemaat yeri" yapının tamamlanamayan bölümlerinden ziyade, bilerek yapımından vazgeçilen bölümüdür. Yapılmamasında süre veya malzeme sıkıntısından daha çok kuzey cephenin tasarlanan muhteşem süslemesini kapatacağı endişesi hakim olmuş olmalıdır. Zira, yapının bina olarak tamamlandığı yıl olan 1419'da (süslemeler binanın inşaatından sonra yapılıyor) banisi Çelebi Mehmet hayattadır. Plânlama sürecinde tasarlanan revaklı giriş, (kemer üzengileri günümüze ulaşmıştır) süslemeye feda edilmiştir.

4 Y. Özbek, "The Minber of Edirne Old Mosque", *Actes du IIeme Congres du Corpus D'Archeologie Ottomane Dans Le Monde,* Zaghouan 1998, s. 196.

5 Amasya için bkz.: S. Bağcı, "Erken Osmanlı Sanatında Amasya", *Tarih Çevresi,* s. 8 (1994), s.22-26.

6 Y. Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme. Erken Devir (1300-1453),* Ankara 1979, s. 28; Ayrıca bkz. M.M.Yamanlar, "Hatayî Motifinin Menşei", *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Ankara 1995, c.III, s. 445-448.

7 G.Marçais, "L'Arabesque. Vocabulaire et Esthetique", *Melanges Isidore Levy,* 1955, s. 327.

8 E. Kühnel, *The Arabesque (trans:R.Ettinghausen),* London 1976, s. 8.

9 A. Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi. Osmanlı Devleti 1300-1600,* (Yay. Yön. S. Akşin), İstanbul 1995, c.II, s.356.

10 A. Batur, *Osmanlı Mimarisinde Kemer. Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730),* İstanbul 1974, s. 68.

11. H. Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri,* Ankara 1996, s. 406, resim: 626.

12 S. Kalfazade-Ö. Ertuğrul, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* S.5, (1989), s. 26.

13 Hoca Sadettin Efendi, *Tacü't-Tevârih, (Haz.İ.Parmaksızoğlu),* Ankara 1992, c. I, s. 129-130.

14 E.H.Ayverdi, *İstanbul Mi'mari Çağının Menşei. Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri. 630-805 (1230-1402),* İstanbul 1989, s.235.

15 P.Wittek, *Menteşe Beyliği. 13-15inci Asırda Garbi Küçük Asya Tarihine Ait Tetkik,* (Çev.O.Ş.Gökyay), Ankara 1986, s.146.

16 Sonradan müslüman olan gayrimüslimlere ilişkin Bursa mahkeme kayıtlarından hareketle hazırlanan şu çalışmaya bkz.: O. Çetin, *Sicillere Göre Bursa'da İbtida Hareketleri ve Sosyal Sonuçları (1472-1909),* Ankara 1994.

17 Hüseyin Hüsameddin, *Amasya Tarihi,* I, İstanbul 1911, s.148.

18 G.İnal, "Orta Çağlarda Anadolu'da Çalışan Suriye ve Mezopotamyalı Sanatçılar", *Sanat Tarihi Yıllığı* S.11, (1982), s.86.

19 D.A.Behrens, "Muhandis, Shad, Mu'allim. Note on the Building Craft in the Memluk Period", *Der Islam,* c.LXXII, S.2 (1995), s.296.

20 D.A.Behrens, *a.g.m.,* s. 297 vd.

21 D.A.Behrens, *a.g.m.,* s. 296.

22 B.Karamağaralı, "Edirne Eski Caminin Kitabeleri ve Mimarimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi,* S. 9 (1971), s.334.

23 İ. H. Uzunçarşılı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", *Tarih Dergisi,* S.14 (1959), s. 25; M. T. Gökbilgin, "Bursa'da Kuruluş Devrinin İlim Müesseseleri, İlim Adamları ve Bursa Tarihçileri Hakkında", *Necati Lugal Armağanı,* Ankara 1968, s. 265.

24 Aşıkpaşaoğlu, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi,* (Haz:N.Atsız), Ankara 1985, s. 199.

25 Taşköprülüzade Ahmet Efendi, *Eş-Şekâ'ikun-Numaniye Ulemâ'id-Devleti'l-Osmaniye,* (Neşreden: A. S. Furat), İstanbul 1985, s. 437.

26 F. Yenişehirlioğlu, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır?." *Mimarlık,* S. 5-6 (1982) s. 30.

27 Y. Demiriz, *a.g.e.,* s. 67.

28 Z. Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Ortaçağ İslam Ciltleri" *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık,* S.4 (1990), s.114-115, resim:14, 21, 24.

29 J. Carswell, *Blue and White. Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World,* Chicago 1985.

30 E. Baer, "Ornament and Pattern in Islamic Lands", *The Dictionary of Art,* New York 1996, c.XXIII, s. 562.

KAYNAKÇA

AŞIKPAŞAOĞLU, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi,* (Haz:N.Atsız), Ankara 1985.

ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul 1986.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı, *İstanbul Mi'mari Çağının Menşei. Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri. 630-805 (1230-1402),* İstanbul 1989.

BAER, Eva, "Ornament and Pattern in Islamic Lands", *The Dictionary of Art,* New York 1996, c. XXIII, s. 556-564.

BAĞCI, Serpil, "Erken Osmanlı Sanatında Amasya", *Tarih Çevresi,* S.8 (1994), s.22-26.

BATUR, Afife, *Osmanlı Mimarisinde Kemer. Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730),* İstanbul 1974,

BEHRENS, Doris-Abouseif, "Nuhandis, Shad, Mu'allim. Note on the Building Craft in the Memluk Period", *Der Islam,* c.LXXII, S.2 (1995), s.293-309.

CARSWELL, John, *Blue and White. Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World,* Chicago 1985.

ÇETİN, Osman, *Sicillere Göre Bursa'da İhtida Hareketleri ve Sosyal Sonuçları (1472-1909),* Ankara 1994.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme Erken Devir (1300-1453),* Ankara 1979.

GOODWİN, Godfrey, *A History of Ottoman Architecture,* London 1993.

GÖKBİLGİN, M.Tayyib, "Bursa'da Kuruluş Devrinin İlim Müesseseleri, İlim Adamları ve Bursa Tarihçi-leri Hakkında", *Necati Lugal Armağanı,* Ankara 1968, s.261-273.

HOCA SADETTİN EFENDİ, *Tacü't-Tevârih,* (Haz.İ.Parmaksızoğlu), c.I, Ankara 1992.

HÜSEYİN HÜSAMEDDİN, *Amasya Tarihi,* c.1-4, İstanbul 1911.

İNAL, Güner, "Orta Çağlarda Anadolu'da Çalışan Suriye ve Mezopotamyalı Sanatçılar", *Sanat Tarihi Yıllığı,* S.11, (1982), s.83-94.

KALFAZADE, Selda -ERTUĞRUL, Özkan, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* S.5, (1989), s.23-34.

KARAMAĞARALI, Beyhan, "Edirne Eski Caminin Kitabeleri ve Mimarimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi,* S.9 (1971), s.331-336.

KURAN, Aptullah, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami,* Ankara 1964.

KÜHNEL, Ernst, *The Arabesque* (trans:R.Ettinghausen), London 1976.

MARÇAİS, George, "L'Arabesque. Vocabulaire et Esthetique", *Melanges Isidore Levy,* 1955, s.323-330.

MİMAR KEMALEDDİN, "Bursa'da Türk Asar-ı Mimariyesi", *Bursa Vilayet Salnamesi,* 1927, s.317-322.

ÖDEKAN, Ayla, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi. Osmanlı Devleti 1300-1600,* (Yay.Yön.S.Akşin), İstanbul 1995, c.II, s.273-400.

ÖNKAL, Hakkı, *Anadolu Selçuklu Türbeleri,* Ankara 1996.

ÖZBEK, Yıldıray, "The Minber of Edirne Old Mosque", *Actes du Ileme Congres du Corpus D'Archeologie Ottomane Dans Le Monde,* (ed.A.Temimi) Zaghouan (Tunus) 1998, s.193-202.

TAŞKÖPRÜLÜZADE AHMET EFENDİ, *Eş-Şekâ'ikun-Numaniye Ulemâ'id-Devleti'l-Osmaniye,* (Neşreden:A.S.Furat), İstanbul 1985.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", *Tarih Dergisi,* S.14 (1959), s.25-58.

WİTTEK, Paul, *Menteşe Beyliği. 13-15inci Asırda Garbi Küçük Asya Tarihine Ait Tetkik,* (Çev.O.Ş.Gökyay), Ankara 1986.

YAMANLAR, M.Minoka, "Hatayî Motifinin Menşei", *IX.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Ankara 1995, c.III, s.445-448.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır?." *Mimarlık,* S.5-6 (1982), s.29-35

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, "XIV-XV. Yüzyıl Mimari Örneklere Göre Bursa Kentinin Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Gelişimi", *IX. Türk Tarih Kongresi,* Ankara 1989, c.III, s.1345-1353.

YETKİN, Suut Kemal, "The Evolution of Architectural Form in Turkish Mosques", *Studia Islamica,* S.11 (1959), s.73-91.

GAZİANTEP YÖRESİ TAŞ İŞÇİLİĞİ

PROF. DR. MEHMET ZEKİ KUŞOĞLU
MARMARA ÜNİVERSİTESİ ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ

Taşdadır bekâ
Taşdadır ebediyet
Taşdan başka
Ne bırakır tarihe
Medeniyet

F. Erdinç

Biraz abartılmış olmasına rağmen doğruluk payı oldukça fazla. Abartılmış diyorum, çünkü medeniyet tarihinde mâdenden ve ahşapdan yapılmış sanat eserlerinin yerini de unutmamak gerekir.

Yazımızın başlığının Gaziantep Yöresi Taş İşçiliği olmasına rağmen bu mesleğin adı o yörede *yapıcılıktır.* Kelime, eser, yapı ve bina mânâlarını beraber içine alır. *Yapıcı* ise bugünkü mânâda hem mimardır hem de mühendis. Yetişme biçimleri şöyledir: Çocuk, bu işe bir ustanın yanına küçük yaşta *şert* (şakird, çırak) olarak girmekle başlar. Kabiliyeti ve isteği var ise zamanla *halfe* (kalfa-halife) olurdu. Ancak bu gibi mesleklerin Gaziantep'de öteden beri aile meslekleri olduğunu da söylemek gerekir. Yörede "Ot, kökünün üstüne biter" sözü mânâda ve maddede, karakter ve kabiliyette her şeyin çocuklara intikâlini anlatır.

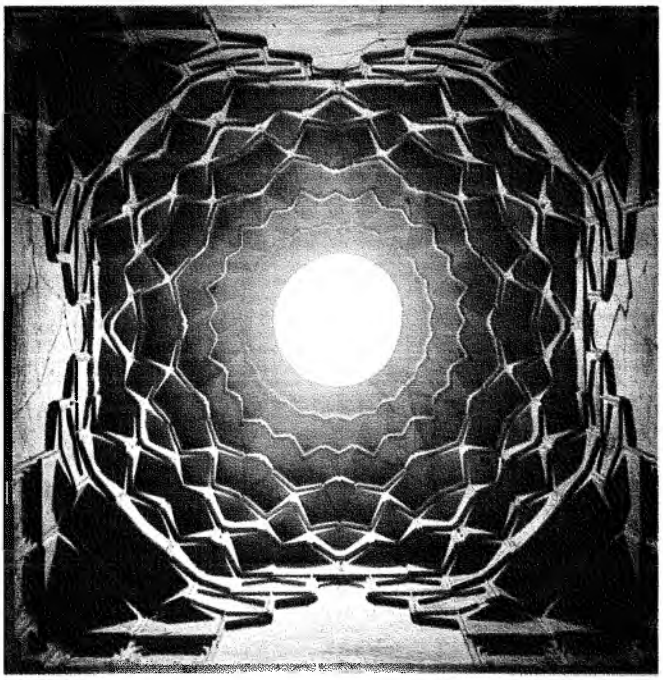
Gelenekçi sanatlarımızda halk arasında her mesleğin bir pirinin olduğu kabul edilir ve o pirin adıyla "Bizim mesleğimiz.....'nın mesleğidir" diye anılır. Gaziantep yöresinde İbrahim Halilullah Peygamber yapıcıların piri olarak bilinir. Eski ustalardan Ökkeş Kuranel'in anlatmasına göre İbrahim Aleyhisselâm kendisine Allah'tan gelen emre uyarak Kâbe-i Muazzama'yı inşaa eder. Kâbe'yi tamamladıktan sonra Urfa'ya gelirken yanında kalfalarından Yakup oğlu Yusuf ile Salih oğlu Remzi'yi beraberinde getirir. Bu kalfalar da Urfa'da Halilülrahman külliyesini yaparlar ve bu arada onların yetiştirdikleri ustalar zamanla Urfa, Mardin ve Antep yörelerine dağılır ve çoğalırlar. Bu sanatı aynı zamanda o yörelerde Türklerle beraber yaşayan Süryaniler ve Ermeniler de öğrenerek hep beraber hem kendi mabet ve diğer binalarını inşa etmiştir hem de inanç ayrımı gözetmeksizin beraberce çalışmışlardır.

Urfa ve Mardin yörelerindeki sanat eserleri hakkındaki sözü o çevreleri daha iyi bilen araştırmacılara bırakmak veya ileride daha etraflıca inceledikten sonra ele almak niyetiyle şimdilik içinde yıllarımı geçirdiğim doğum yerim Gaziantep'i anlatmaya çalışayım.

Bölgenin jeolojik yapısı bu mesleğin gelişmesine sebep olmuş etkenlerden en önemlisidir. Şehrin içinde ve yakın çevresinde her türlü uygulamaya elverişli çok sayıda taş çeşidini ihtiva eden ocaklar vardı. Gaziantep yöresinde bu taş ocaklarının küçük çaplı olanlarına *Mara* (mağara) büyüklerine ise *Matta* denilir. Bu ocaklar yeryüzüne çok yakın olarak bulunurlardı. Ocak derinliği-

ne ve enine çalışılarak açılır ve zamanla derinlikleri on ila yirmibeş metreyi bulur; alanları da küçüklerde İstanbul Mısır Çarşısı'nı büyüklerde ise Kapalı Çarşı'yı içine alacak kadar büyük olur. Şehir içinde olan bu ocaklar görevlerini tamamlayınca sahiplerince bağ, bostan veya iş yeri olarakda kullanılırlardı.

Antep'in kavurucu yaz sıcaklarında buralar son derece serin olurlardı. Hatta bostan olarak kullanılanlarının içlerinde harafalar (havuzlar) bulunurdu. Günümüzde bilinen bazı meşhur mağara ve mattalar şunlardır: Ağıbalı Mağarası, Keçi Mağarası, Hırsız Mağarası, Sunaklı Mattası, Allıklı Mattası, Rumkala Mattası ve Muhsin'in Mattası'dır.



Burada önemli bir hususu da belirtmek gerekir ki o da yapı sanatında standart ölçülü taşın yüzlerce yıldır bu yörede uygulana gelmesidir. Siparişte, ustanın taş cinsini söylemesi yeterliydi. Bütün taşların yüksekliklerini dokuz parmak yani 27 cm., eni ise 24 cm. idi. Taşlar şekil ve yontulma biçimleriyle ilgili *olarak Musavvat, Altı ayaklı, Beş ayaklı* ve *Açceli* adlarını alırlardı.

Yörede kullanılan değişik özellikteki taşların adları şunlardı: Ocakta iken alçı sertliğinde ve krem renginde, kesimi kolay olan ve güneşi görünce sertleşen taşa *Havara* denirdi. Havara'dan çok daha sert olan ve binaların dış ve özellikle de kuzey cephelerinde kullanılan taşa *Keymık* ve Keymık'tan daha da sert olan ve kullanıldığı yerden ismini alan taşa da *Minare Kayası* denir. Ayrıca yine Gaziantep'e has sarımtırak renkli ve mermer sertliğinde olup kendisi mermer olmayan taşa *Beyaz Mermer,* yine şehrin 25 km. uzağındaki Çapın Köyü civarından elde edilen ve kalınlığı altı santim civarında bulunan kırmızı renkli tabakalaşmış kayaya *Kırmızı Mermer* denir. Bu taş da özellikle bina tabanı ve hayat (bahçeye bakan avlu) zeminlerinde kullanılmıştır. Yörenin en sert taşı ise *Karataş*'tır ve çoğunlukla abidevî yapılarda siyah beyaz etkisi için diğer taşlarla beraber kullanılmışlardır.

Taş çeşitleri hakkındaki bu kısa açıklamalardan sonra taşları kimler nasıl ve hangi âletleri kullanarak yapıcı için hazır hale getirirler onu görelim.

Gaziantep, yüzlerce yıllık taşcılık geleneğinin yanında yine onun kadar eski olan mâden işleme geleneğine de sahiptir. Onun için her türlü taş yontma aletleri bölge mâden ustalarınca geliştirilmiştir. Bunların başlıcaları çekiç, külünk, çivi, muhul ve yapraktır.

Çekiç: Büyükçe bir çekice benzer, taşın ilk kabasını almada, çivi ve yaprak çakmada kullanılır.

Külünk: Ucu köşeli ve keskin, sapı kısa olan bir çeşit kazmadır ve taşın ilk yontusu bu kazma ile yapılır.

Çivi: Çelikten yapılmış ucu keskin kalemin adıdır.

Muhul: Bir birbuçuk metre uzunluğunda ve dört beş santim çapında demir olup, taşları yerinden oynatmada ve yuvarlamada kullanılır.

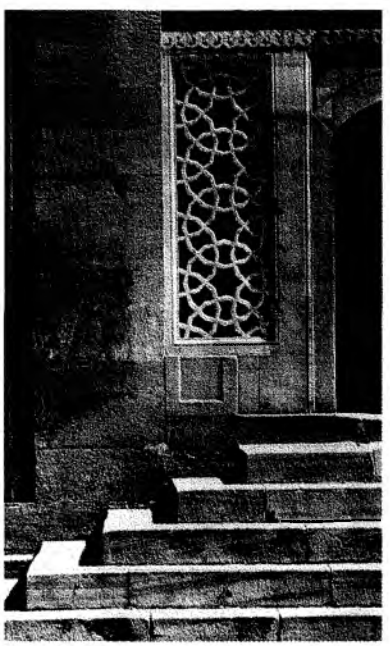
Yaprak: El genişliğinde ve ağızları keskin değişik boylarda levhalar olup, külünk ile yarılan taşların arasına çakılarak taşları bloklar halinde ayırmada kullanılır.

Bu âletleri kullanarak ocaklarda taş kesenler ayrı bir esnaf grubu idiler ve işleri taşı ocaklarda hazırlayıp, eşek veya katır sırtına yükleyerek siparişi veren yapıcıya gönderince biterdi.

Ancak bilinen şudur ki her taştan bina yapılmaz. Aynı damardan kesilmiş olmasına rağmen, ters yol ta-

kip etmek veya taşı yerinde kullanmamak binanın ömrünü azaltır. Onun için hangi taş neresinden ve nasıl kesilir bilmek gerekir. Ayrıca taşı çalışırken gevşetmemek de gerekir. Gevşemiş taş (taş çalışılırken ustanın taşı yalnız kendisinin fark edeceği şekilde çatlatması veya taşın tabii çatlaklığı) kışın su emer ve soğuma sonunda donan su taşın çatlağını zamanla büyütür ve bir müddet sonra parça taş duvardan düşer. Konumuz mimarlık veya taş işçiliği dersi vermek olmadığı için bu kadar tefferruat yeterlidir kanaatındayım.

Yonucular, ocaklardan getirilen kaba kesimi yapılmış taş yarı inşaat alanında yapıcı ustasının istediği şekilde ve temizlikde yapan sanatkârlardır. Bu sanatkârlar müstakil olarak çalıştıkları gibi çoğunlukla yapıcılar ve beraber aynı kadro içindedirler hatta bazen dea yonucu ve yapıcılar aynı kişilerdir. Yonucular, minare şerefesi, taş kapı, cami mimber ve mihrab yapımlarında hüner ve ustalıklarını gösterirler. Bu taş oymalarını yapan yonuculara aynı zamanda *Nakkaş* da denilmiştir.



Gaziantep nakkaşlarının kullandıkları âletlerin bölgesel adları şunlardı:

Şahata: Ağzı iki yüzlü ve geniş tasarlanmış kesere benzeyen, taşın yüzünü yontmaya yarayan bir alettir.

Kirpitin: Buna "tarak" da denir. O da iki yüzlüdür ve sert taşları yontmak için kullanılır. Taşın yüzünde yakından belli olan tarak izleri bu âletindir.

Külünk: Yonucu ve taşçıların ortak âletidir. İki ağızlı ve ağızları dört köşeli uca doğru iğne hassasiyetinde sivrilen büyükce çekiçtir (Yazımda kullandığım âlet benzetmeleri uzun izahlarla konuyu dağıtmamak için kısa tutulmuştur).

Matraka: Bir çeşit çekiç olup, kalem işleri bu çekiç ile yapılır.

Kalem: Çelik çubuklardan yapılır. Taşa her türlü şekil vermede kullanıldıkları için çeşitleri çoktur.

Kalkız: Değişik amaçlar için kullanılan açılır kapanır büyükçe gönyedir.

Zeyve: Demirden yapılmış bir köşesi dik olan açıdır ve taş kenarının dikliği onlarla kontrol edilir.

Yapıcılar yardımcıları ile kendi tarif ve istekleri üzerine yonuculara hazırlattıkları taşlarla inşaata başlarlardı.

Yonuculara yapım işlerinde yardım edenlerin adları ve özellikleri şunlardı:

Hamal: Nakkaşların hazırladıkları taşları ustaya taşıyan kişi.

İretci: Çift korlu duvar örgülerinde iki örgü arasına çamur yapıp duvar içini adına *Hampara* ve *Halik* denilen küçük ve lüzumsuz taşlarla dolduran kişi.

Ağızcı: Bunlara *Kâhilci* de denirdi. Bu ustalar taşların veya sonradan duvarların dış yüzlerindeki hataları sıva ve benzeri şeylerle kapatan ustalar.

Faal: Yörede amele yerine kullanılan bir tabir. Vazifesi toprak elemek, harç katmak, halik taşımak ve ustaya el altında yardım etmektir.

Uzun bir geçmişin, emeğin, çabanın ve işbölümünün mahsûlü olan ve günümüzde de sayıları azalmış bulunan bu sanat eseri ecdat yadigârı yapıları korumak en büyük insani ve vicdanî borcumuzdur.

Yapıcılık mesleğine ömür ve gönül vermiş son devir ustaları arasında kendisinden önceki bildiği yedi göbeği de yapıcı olan Merhum Ökkeş Kuranel çok ünlüydü. Bu ustanın kardeşleri, kardeş çocukları ve kendi çocukları da halen yapıcıdırlar. Günümüzde ise Abdullah Usta, Hacı Mahmut Usta, Boynuyoğun Ali Usta en meşhur ustalardandır.

Bu yazıdaki bilgiler Ökkeş Kuranel tarafından Dr. Cemil Cahit Güzelbey'e ondan da bana intikal et-

miştir. Ökkeş Usta'yı rahmetle anarken Cemil Cahit Güzelbey'e de teşekkürü borç bilirim.

Son yıllarda beton yapılaşmaya geçiş ve değişik örgü maddelerinin (Biriket, yutong ve benzeri) kullanılması taş işçiliğimizi yok olmak çizgisine getirmiştir. Günümüz ustaları da geçimlerini Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan eski eserleri tamirle (Eski Van'daki Selçuk eserlerinden tutun İstanbul Ayasofya Müzesi'nin tamirlerini hep bu Antepli ustalar gerçekleştirmektedir. Yazımı kendileri ile konuştuğum o ustalara atfediyorum) ve bazı yeni mabedleri yaparak sürdürmektedirler.

FATİH SULTAN MEHMED'İN HAYVAN FİGÜRLÜ İKİ SİKKESİ

GÜNDEGÜL AÇIKÖNEY PARLAR
SANAT TARİHİ UZMANI

Bir medeniyeti tarihi, kültürü, siyasi durumu, ekonomik gücü, sanatsal görüşleri, inançları ile tanıtan ve sanat tarihi açısından kaynak niteliği taşıyan sikkeler, kıymet mübadelesi kimliğinin yanı sıra bu özellikleri de taşır.

Sikkelerle, bugün kaybolmuş bir şehri, bir bitkiyi, ait olduğu medeniyetin dilini, coğrafi konumunu, dahi tesbit etmek mümkündür. M.Ö. 7. yüzyılda Anadolu'da Lidyalılar tarafından icadedilen sikke, İslam ülkelerinde hükümranlığın en önemli simgelerindendir. Başa geçen her hükümdar, güç ve kudret alametlerinden biri olan sikkelerini, kendi adlarına darp ettirerek hakimiyetlerini ilan etmişlerdir. Sikkeler bu özellikleri dolayısıyla da, devlet kontrolü altında kesilmişlerdir.

Osmanlıların ilk dönemlerinde hazine denetimine çok önem verilmiştir. Bu meselelerle ilgilenmek üzere de Çandarlı Kara Halil ile Karamanlı Rüstem Paşa'nın görevlendirildiğini, hatta bu konu ile ilgili olmak üzere, Tevarihi Ali Osman'ın 26. sahifesinde, "Çandarlı Kara Halil ve Karamanlı Rüstem bu ikisi ol zamanın ululari ve hem alimleri idi. Defter hesabı onlar tele ettiler, akçe yığup hazine etmek onlardan kaldı" kaydı bulunmaktadır.[1]

Fatih Sultan Mehmed'in adına kesilen sikkelerini, birinci cülûsu, (1444-1446) ikinci cülûsu olmak üzere iki bölümde incelenmesi gerekmektedir. Fatih'in ilk dönem sikkelerinin üzerinde 848 (M. 1444) tarihi bulunmasına rağmen, ilk cülûsun tarihi hakkında değişik görüşler mevcuttur. Aşık Paşazâde Gülşenî Maârif'te 844 (M. 1440), Nişancı Paşa 846 (M. 1442), Beşir Çelebi'nin Tevarih-i Ali Osmanı'nda 847 olduğunu göstermiş, bu tarihi, Lütfi Paşa Tarihinde, Katip Çelebi, Şamdanîzâde Süleyman Kara Çelebizâde Abd el-Aziz de de paylaşmışlardır. Anadolu'da ve Rumeli'de kesilmiş Fatih'e ait pek çok sikke üzerinde 848 tarihi mevcut olduğuna göre cülûsun bu tarihte olması gerekmektedir.[2]

Fatih, ilk döneminde Amasya, Ayasluk, Bergeme, Bursa, Tire, Diyar-ı Aydın, Serez'de, ikinci döneminde ise, Kostantinye, Amasya'ya, Ayasluk, Bolu, Bursa, Edirne, Engüriye, Karahisar, Nevar, Serez, Tire ve Üsküp'te sikkeler darpettirmiştir.[3]

Fotoğraf 1- Fatih Sultan Mehmed, Amasya darplı, 848 tarihli 11 mm. çaplı Akçe.

Edirne'de basılan 848 tarihli sikkelerin yeni vezinleri, 6 krattan 5 krata indirilmiş, bununla da hazineye biraz gelir temin edilmek istenmiştir. Ancak bu askerler arasında karışıklığa neden olmuş, bunun üzerine yeniçerilerin 3 akçe olan gündelikleri 3.5 akçeye çıkarılmıştır.[4]

Fotoğraf 2- Fatih Sultan Mehmed, Novar darplı 875 (1470) tarihli, 23 mm. 9.36 gr. Gümüş onluk.

Fatih döneminde sikkelerini, ilk zamanlarda her 10 yılda bir, daha sonraları ise 5 yılda yeniden darpettirmiştir. 848 ve 855 senelerinde kesilen sikkeler aşağı yukarı 51/4 krat ağırlığında, 865 senesin-

de, 43/4 krat, 875 senesinde, 41/4, 886 senesinde ise 31/4 krat olmakla beraber zaman zaman da 4 krat kesilmiştir. Ayarları 90'dır ve de bu değişikliğin sebebi henüz daha bilinmemektedir.[7]

Fatih, babasının yerine geçince onun sikkelerini tedavülden kaldırmış, kendi sikkelerini kestirmiştir. Eski akçelerin değerleri daha fazla olduğundan, hazineye bu şekilde bir gelir temin edilmiştir.

Fatih'in Bizans'ı fethettiği tarihe kadar kullanılan para birimi, gümüş ve bakırdı. Bir devletin kudret ve ekonomik gücünün arttığını gösteren altın sikke ise, 883 (1478 M) tarihinde, ilk Osmanlıca yazılı devlet sikkesi olarak Fatih tarafından darpettirilmiştir. Yazılı belgelerde ilk altın sikkenin her ne kadar 883 tarihinde kesildiği belirtilmişse de, daha sonra Artuklular üzerinde 882 (1477 M.) tarihi yazılı altın sikke tesbit etmiş ve kataloglarına almışlardır.

Fatih döneminde, İstanbul'dan başka bir mahalde altın sikke kestirilmemiştir. "Sultani" adı verilen bu ilk altın sikke 20 mm. çapında, 3.50 gr. ağırlığındadır. Kayıtlardan Osmanlı topraklarında, yabancı para birimlerinin de kullanıldığını, bunların içinde ençok "Frenk florini" olarak bilinen "Düka"nın yer aldığını öğrenmekteyiz. Hatta Fatih'in hazinesini en çok bu taklit dükalar oluşturmuş, bunların doğru ölçüleri taşıdıklarını göstermek için de "sahh" (doğru) damgası ile damgalanarak uzun sürede kullanılmaya devam edilmiştir.[8]

Fatih ayrıca yaklaşık 10 gram ağırlığında, Mehmed Hani, akçe-i büzürg (büyük akçe) veya gümüş sultaniye adı altında 10'luk gümüş parada bastırmıştır. Bu sikkelerin üzerinde, hükümdarın yeni ünvanları "Sultanu'l-berreyn, Hakanu'l-bahrayn" yazılmıştır. Birde halk dilinde "pul" denilen küsürler için dirhemin sekizde biri ayarında mangırlar kestirilmiştir.

Fatih'in ilk dönem sikkelerinin kompozisyon formları, sikkenin ortasında yer alan yazıları çevreleyen düz ve zincirli bordürdür. Bazı sikkelerde yazıları ayıran düz ayırma çizgisi kullanılmıştır. Bu ilk dönem sikkelerinin çapları 6 ile 14 mm. arasında değişmekte ve üzerlerinde 848 (1444 M.) tarihi bulunmaktadır. (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 3- Fatih Sultan Mehmed, Ayasluk darplı 856 (1452) tarihli, 13 mm., 1.25 gr. Bakır mangır.

İkinci dönem sikkeleri de aynı kompozisyon formlarını gösterir (Fotoğraf 2) ancak Fatih'in Ayasluk ve Amasya darplı iki sikkesinde görülen hayvan figürleri dikkat çekicidir (Fotoğraf 3-4). Zira bir yüzyıl evvel, Selçuklularda ve Artuklularda kesilen sikkelerin genelinde ana motifi oluşturan hayvan figürleri, Osmanlılarda yerlerini, tuğralara ve geometrik bezemelere bırakmışlardı. Teşhirdeki sikkelerin araştırılmasında, Osmanlılarda Fatih'in bu sikkelerine kadar, hayvan figürüyle karşılaşılmamıştır.

Çizim 1- Fotoğraf 3'ün çizimi.

Ayasluk basımlı, bakır sikkenin darp tarihi 856 (1452 M) olarak görülmektedir. (Fotoğraf 3, Çizim 1). Ayasluk basımlı ejderli 11 mm, 31/2 krat ağırlığında cırıkları da bulunan bu sikkenin 16 mm. büyüklüğünde, olanı ise Mahrukîzade Ca'fer Bey koleksiyonundadır. Yalnız mangır olan bu sikkenin iki tarafında ejder figürü resmedilmiştir.[9] Ejderin başı üzerinde solda 856 tarihi, sağ tarafında ise Ayasluk yazılıdır. Dr. Morgan bu sikkedeki ejder ile At Meydanı'nda bulunan Yılanlı Sütundaki ejderin aynı olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Ayrıca aynı ejderli bir sikkenin de Kahire'de Arap Müzesi'nde bulunduğu, Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, İranlı kahraman Rüstem ve oğlunu temsil ettiğini belirtmektedir.

Fotoğraf 4-Fatih Sultan Mehmed, Amasya Darplı tarihsiz 14 mm. 0.80 gr. Bakır Mangır

Çizim 2- Fotoğraf 4'ün çizimi.

Burada sikkeye koyulan ejderhanın gelişi güzel koyulmadığı, yılan-ejderha betimlemesinin dünyanın dört bir tarafında Çin'de, Hindistan'da, Afrika'da, İslam'da ve Yunan sanatlarında ve

Fotoğraf 5- Artuklu, İmameddin Ebu Bekir, Darp yeri belli değil, 1186 M. Tarihli, 29 mm, 13.15 gr. Bakır sikke. (İAMK).

inançlarında çokça kullanıldığı ve Ortaçağ'ın mitolojik atmosferini yansıttığı bir gerçektir.

Harput Artuklularından İmameddin Ebu Bekir'in sikkesinde de gördüğümüz yılan (Fotoğraf 5) çifter düğümlü kuyruklu, dili dışarı sarkmaktadır. Serpen olarak adlandırılan ve Tanrı Eurnome tarafından yaratılan ilk canlı yılan, Yunan mitolojisinde ve pekçok kültürde doğurganlık, bereket, bilgelik sembolize etmektedir. Hayvan başlı olan ejderha motifi, çevreye, inançlara göre değişiklik göstermiş, Anadolu'da da ilk kültürlerden beri yaşamış, kötülükleri temsil eden yer altı varlığı olarak bilinmektedir.[11] Battalname, İskendername, Saltukname gibi destanlarda Hz. Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşu da yılan biçimli bir şeytanla olduğu anlatılmaktadır.[12] Yılanın doğurganlık imajı dolayısıyla, Hindistan'da çocuk isteyen kadınlar kobra yılanı beslemekte, Afrika'da tahta yılanlar yatak altlarına koyulmaktadır. Anadolu'da ise Şahmaran hikayeleri anlatılmaktadır. Eliade, Alexandre, Krappe gbii etnologlarda, yılanın can veren, hastalıkları iyileştiren, doğaüstü güçlere sahip bir yaratık olarak evrenselliğini kabul etmişlerdir.[13]

Fotoğraf 6- Gurrenâme'de dünyanın katmanları ve en dışta yılanın dünyayı kuşatması resmedilmiştir.

Ortaçağ'ın en önemli özelliklerinden biri olan, burçlara mitolojilere duyulan ilgi, kitaplara da geçmiş, Cezeri'nin Otomato El Yazması'nda, Narıreddin Sivasi'nin Tezkeresi'nde bu konulara geniş yer verilmiş, bütün İslam aleminin astrolojik hikayelerle, büyü ve sihirle uğraştığı resimlerle anlatılmıştır.[14]

Artuklularda, Selçuklularda, hanlarda, kalelerde, mezar taşlarında, kumaşlarda, şifa bolluk, bereket ve kötü ruhlardan korunma simgesi ile kullanılan ejder, av sahnelerinde uğur getirici olarak yorumlanmıştır. Berlin Geverbe Müzesi'nde yer alan 13. yüzyıl Selçuklularına ait brokar kumaşta, çift başlı kartal ile görülen ejder, değişik malzemede görülen örneği oluşturmaktadır.[15] (Fotoğraf 6, 7, 8, 9).

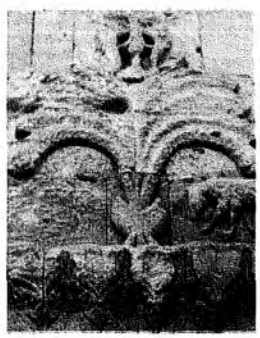
Her medeniyetin kendinden evvelki dönemlerdeki, sanat ve kültür etkileşimlerinden yola çıkarak,

Fotoğraf 7- Kayseri-Sivas (Tuzhisar) Sultanhanın köşk mescidinde çift ejder kabartması, (1232-1236).

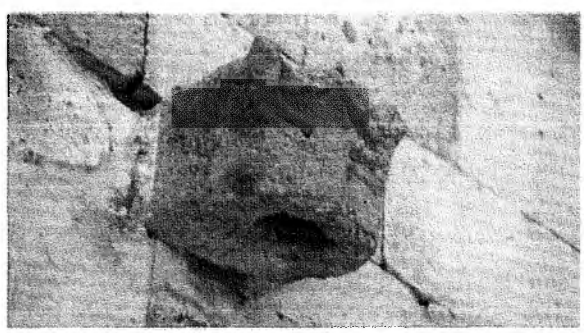
Fotoğraf 8- Konya Kalhesine ait çift başlı ejder kabartması, 1220 tarihli Konya İnce Minareli Medresesi Müzesi.

Fotoğraf 9- 13. yüzyıl Konya dokumalı, çift başlı aslan ve ejder işli ipek kumaş, Berlin.

Fotoğraf 10- II. Gıyaseddin Keyhüsreve ait Sivas darplı, 1115 M. tarihli 22 mm. 2.85 gr. Gümüş sikke (İAMK).



Fotoğraf 11- Kayseri Döner Kümbette koruyucu aslan motifi, 13. yüzyıl.



Fotoğraf 12- Niğde Alaeddin Camii'nde aslan çörten, 13. yüzyıl.

Fatih'in de bu sikkesinde yer alan ejder motifinin, bolluk, bereket, kötü ruhlardan korunmak, anlamının yanı sıra, hükümranlığın üstün kılınması amaçlandığı şeklinde yorumlanabilir.[16]

Fatih Sultan Mehmed adına kestirilen ikinci hayvan figürlü sikke ise Amasya darplıdır. Darp yılı olmayan sikkenin ön yüzünde yazılar, arka yüzünde aslan figürü yer almıştır. (Fotoğraf 2, Çizim, 2). Teşhirdeki Osmanlı sikkeleri içinde hayvan figürlü başka bir sikke tesbit edilememiştir.

Aslan figürü, Mısır Eyyübilerinde (1174-1193), Moğol ve İlhanlı dönemlerinde, Artuklularda ve Selçuklularda hem sikkelerde hem de diğer sanat dallarında bolca kullanılmıştır. Bazen tek bazende çift olarak görülen aslan figürü, Selçuklularda, kalelerde, şifahanelerde, kumaşlarda, çinilerde, el yazmalarında, 11. Keyhüsrev döneminde ise devlet arması olarak işlem görmüştür. İslamiyet'ten önce de İran'da, Hüsrev ile Şirini temsil eden bir semboldür. Alim E. Droin ve Herzfeld, bunu astrolojik olarak, güneşin şems, aslanın da esed burcuyla ilgili olduğunu ifade ederler.[17] (Fotoğraf 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16)

Fotoğraf 15- II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ait sikke, Sivas Darplı, 1242 M. tarihli, 23 mm. 2.74 gr. Gümüş. (YKBMK.)

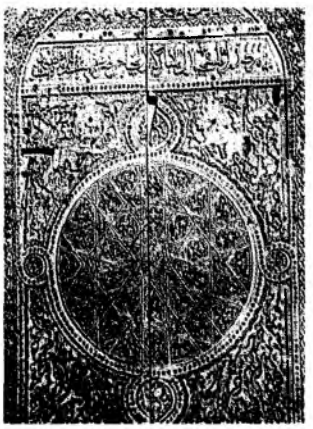
Esed yani aslan, güneşle birlikte olduğundan buna Bure-ı Şir de denir. Hz. Ali'nin de aslanla çeşitli isimleri mevcuttur. "Esed-ul-lah", esed-ullah-il-galip" bunlardan bazılarıdır. Kamerin Esed burcuna geldiği zamanı, savaşmak, padişah görmek, tılsım yazmak gibi iyi yorumlamıştır.[18]

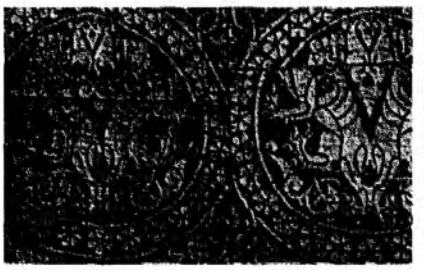
Anadolu'da aslanın ağzından su içilmesi şifa addolunur, bu sebepledir ki, çörtenbaşları aslan olarak yapılan bir mimari öğedir. Şamanda'da, Dede Korkut hikayelerinde de "ana" olarak simgelenir. Güneşin (arslanın) Taurus (boğa) burcuna girmesi ise Nevruz yani baharın başlaması olayıdır. Şamanizm'de ölünün gökyüzüne aslanla çıktığı inancı, arslanın mezar taşlarında ve türbelerde kullanılmasını sağlamıştır.[19]

Keyhüsrev'in sikkelerinde görülmesi ise ayrı bir öyküyle anlatılmakta karısına duyduğu büyük aşk nedeniyle kendisinin aslan, karısının da dünyasını aydınlatan güneş olduğu rivayeti söylenmektedir. Malatyalı Tarihçi Ebul Faraç, Tarihçi Cenabi, Hammer, Galib Bey, Yakup Artin Paşa'da aynı görüşleri paylaştıklarını dile getirmişlerdir.[20]

Ayrıca aslan gücü, kuvveti, hakimiyeti de temsil ettiğinden Selçuklular da aslanlı isimlerde bolca kullanılmıştır. Alparslan, Kılıç Arslan gibi.

Fatih'in sikkesinde görülen arslan figürünün de bu inanışlar ışığı altında kestirildiği düşüncesi yanlış olmayacağı muhakkaktır.





Fotoğraf 13- Ankara Hacı Hasan Camii Arslanlı ahşap kapı. 13. yüzyıl. (Solda)

Fotoğraf 14- Alaeddin Keykubad dönemi, kitabeli ve madalyon içinde çift arslanla süslü işli ipek kumaş, Musée Historique des Tissus, Lyon. (Üstte)

Fotoğraf 16- II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ait sikke, Sivas Darplı, 1242 M. tarihli, 23 mm. 2.74 gr. Gümüş. (YKBMK.)

1 İbrahim Cevriye Artuk. *Fatih'in Sikke ve Madalyaları*. İstanbul belediyesi. 1946. s. 16.
2 İbrahim Cevriye Artuk. *Teşhirdeki İ. S. K.*. MEB. 1974. s. 470.
3 İbrahim Cevriye Artuk. *Osmanlı İmparatorluğu Zamanındaki Darphaneler Genel Bir Bakış*. İTÜ. 1981. s. 267.
4 İbrahim Cevriye Artuk. *a.g.e.*. MEB. 1974. s. 470.
5 İbrahim Cevriye Artuk. *Fatih'in Sikke ve Madalyaları*. İBM. 1946. s. 16.
6 İbrahim Cevriye Artuk. *a.g.e.*. IBM. 1946. s. 17.
7 İbrahim Cevriye Artuk. İAM. *Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu*. MEB. 1974. s. 482.
8 Şennur Şentürk. Brian Johnson. *Saltanatın İki Yüzü*. YKBM. Yayını. Cilt 4. s. 269.
9 İbrahim ve Cevriye Artuk. *a.g.e.*. MEB. 1974. s. 474.
10 İbrahim ve Cevriye Artuk. *a.g.e.*. MEB. 1974. s. 474
11 Gündegül Parlar. "Şahmaran'ın Mitolojisi". *Tarsus Sempozyumu bild.*. 1998
12 Metin And. *Minyatürlerle. Osmanlı Mitologyası*. Akbank Yayınları. İst. 1998. 331.
13 Neveser Aksoy. *Camaltı Resimleri*. YKBM Yayınları. İst. 1998.
14 Gündegül Parlar. "Artuklu Sikkelerinde Figüratif Ögeler". *Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu Bildirisi*. Cilt 1. s. 357.
15 Özden Süslü. *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara. 1989. s. 176.
16 Spengler. Turkoman Figüral Bronze. Clio's Cabinet. 1996.. s. 63.
17 Behzad Butak 1. *XII. XIII. Yüzyıllarda Resimli Türk Paraları*. İst.. 1947. s. 134.
18 Metin And. *Minyatürlerle. Osmanlı-İslam Mitologyası*. Akbank Yayınları. İst.. 1998. s. 322.
19 Gönül Öney. *Anadolu Selçuklu mimarisinde Süsleme El Sanatları*. İş Bankası Yayınları. Ankara. 1975. s. 39.
20 Behzat Butak. *a.g.e.*. İst. 1947. s. 136.

III. OSMAN'IN FINDIK SİKKELERİNDEKİ BİTKİSEL BEZEMELER

GÜNDEGÜL AÇIKÖNEY PARLAR
SANAT TARİHİ UZMANI

Sikke, yalnızca kıymet mübadele ögesi olmayıp, aynı zamanda bir hakimiyet simgesidir de. İktidar değişikliklerinde başa geçen, beğ, sultan, padişah kendi sikkesini bastırarak egemenliğini ilan etmiştir. Bağlı olan devletler de onun adına sikke bastırarak tabiyetlerini göstermişlerdir.

Sikke, bir tarihi, kültürü, ait olduğu medeniyetin sanatlarını, inançlarını, ekonomik gücünü, siyasi görüşünü ortaya koyan çok önemli bir tarihi kaynak niteliği taşır.

Numismatik çalışmalar, Türkiye'de 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlamıştır. O tarihlerde yazılan bu konudaki eserler, Arapça, Farsça, Fransızca ve Osmanlıcadır. Daha sonraları, özellikle de İbrahim ve Cevriye Artuk ve diğer değerli birkaç numismat, eserlerini Türkçe olarak yayınlamışlardır. Bu çalışmalar da, belli bir sistem içerisinde, sınıflandırma şeklindedir. Yazı unsurunun dışında, üzerlerinde yer alan süsleme ögeleri açısından bir çalışma yapılmamıştır. Yurdumuzda, İstanbul Arkeoloji Müzesi ile Yapı ve Kredi Bankası Müzesi, İslami sikkeler açısından çok önemli bir koleksiyona sahiptirler. Bunların dışında da, bu tarihi kaynak hazinelerinin saklanmasında ve bizlere ulaşmasında görev üstlenen değerli numismatik koleksiyonerler de bulunmaktadır.

Sikkeler, her medeniyette farklı, cins, malzeme, teknik, boyut, kompozisyon formu ve konulara sahiptir. Ancak sikkelerde ait olduğu medeniyetin, diğer bütün sanat kollarında, mimaride, tekstilde, çinide, ahşapta, madende olduğu gibi, kendinden önceki veya aynı dönemi paylaşan medeniyetlerle, etkileşim sağlamıştır. Süsleme unsurları, bu sanat kolları ile paralelliği devam ettirmişlerdir. Her ne kadar sikkeler dönemin sanat ögelerini yansıtmakta ise de, başa geçen ve sikkeyi darp ettiren kişinin de özelliklerini taşımaktadır.

Osmanlılarda ilk sikke Osman Gazi döneminde basılmıştır.[1] Bu ilk Osmanlı sikkesinden Cumhuriyet'e kadar geçen 700 yıllık sürede, çeşitli sikkeler darbedilmiş altın, gümüş, bakır gibi madenlerle, akçe, mangır, fındık, zolta, kuruş, sultani isimlerle işlem görmüşlerdir.

Sikkeler, Darphanelerde basılır, devletin kontrolü altındadır. Osmanlı Devleti'nde sikkeler Darphane-i Amire'de basılmıştır. Darphane-i Amire Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nde kurulmuş[2], egemenliğin sınırları genişledikçe, yerel darphaneler kurularak, İstanbul'daki darphanenin rahatlaması sağlanmıştır. Yerel darphaneler Darphane-i Amire tarafından denetlenmiş, kalıplar burada hazırlanarak oralara gönderilmiştir.

Darphaneler özellikle maden yataklarının olduğu yerlerde veya yakınlarında kurulmuştur. Osmanlı Darphaneleri, Rumeli, Anadolu, Kafkasya, Irak, Arabistan ve Afrika'da bulunmaktaydı. Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim dönemlerinde darphanelerin sayısının yetmişin üzerinde faaliyet gösterdiği bilinmektedir.[3] Burada bir-

kaçının ismini vermekle yetineceğimiz darphaneler, Bursa, Edirne, Amasya, Germiyan, Ayasluk, İstanbul (Kostantaniye), Üsküp, Novar, Konya, Serez, Hasankeyf, Harput, Urfa, Bağdad, Dımaşk, Hudeyde, Kahire, Zebid, Nahcivan, Tebriz, Şemahi, Belgrad, Bosnasaray, Koçaniye, Novabırda, Sakız, Selanik, Srebenice, Cezayir, Trablus, Tunus, Erzurum, Gümüşhane, İzmir, Revan, Tiflis ve Trablusgarp'dır.[4]

Osmanlılar her ne kadar aldıkları topraklarda, sultan adına hakimiyet simgesi olarak para bastırmışlarsa da, halkı tek bir para birimini kullanmaya zorlamamışlardır. Darphaneler zamanla işlevlerini yitirmiş, 19. yüzyılın ortalarından itibaren de yalnızca Darpane-i Amire görevini sürdürmüştür.

Sikkeler umumiyetle darp tekniği ile basılmışlardır. Diğer bir teknik olan dökme tekniği, Roma'da, Çin'de, ilk dönemlerde büyük boyutlardaki metallerin basımında kullanılmıştır. Darp tekniği 17. ve 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'dan gelen basma makinalarından sonra kaldırılmıştır. Bu makinalar İstanbul'da, Edirne'de ve İzmir'deki Darphanelere kurulmuştur.[5]

Osmanlılarda darphaneler işlenen maden çeşitlerine göre atölyelere ayrılmışlardır. Altın, gümüş, bakır malzemeli sikkelerin yanısıra, Osmanlılar ayrıca Venedik altını (flori, düka) da basıp kullanmışlardır.[6] Osmanlı topraklarında umumiyetle Osmanlı akçesi kullanılmışsa da bazı yerlerde değişik para birimleri de işlem görmüştür. Bunlar, Diyarbakır, Erzurum, Van, Bağdat ve Basra Darphanelerinde basılan ve Osmanlı sikkesi haline gelen, yaklaşık 4.60 gram ağırlığında İran Sikkesi "Şahina" ile Suriye, Mısır, Yemen'de "Nısıf fidda" adında kesilen yarım dirhemlik gümüş sikkelerdir. Osmanlı Devleti daha sonra "para" adını alan yaklaşık 1,22 gram ağırlığındaki sikkeyi kullanmaya devam etmiştir. İlk altın sikke de Fatih Sultan Mehmed döneminde resmi devlet sikkesi olarak basılmıştır.[7]

Osmanlılar egemenlikleri altındaki topraklarda yerel adet ve gelenekleri kabullenmiş, bu uygulamayı yalnız sikkelerinde değil, sosyal yapıda ve idarede de yapmışlardır. Bu uygulama dolayısıyla da sikkeler, boyutlarını, ağırlıklarını ve yerel özelliklerini taşımaya devam etmiştir. Ancak Osmanlılar bazı özel motiflerini ilave etmişlerdir.

Fotoğraf 1. Osman Gazi'ye atfedilen akçe, Darp yeri ve tarihi yok. 13.16 mm., 0.72 gr. (YKSMK)

Fotoğraf 2. Germiyanoğulları'ndan Süleyman Şah. Dirhemi, darp yeri ve tarihi yok. 16 mm., 1.11 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 3. Siyavuş bin Keykavus (Cimri)'un dinarı. Konya darplı, 1276 tarihli, 28 mm., 8.63 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 4. Artuklu, Nureddin Muhammed'e ait bakır sikke. Darp yeri yok, darp tarihi 1175, 30 mm., 13.6 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 5. Roma, Denarius'a ait sikke. Darp yeri Roma, darp tarihi M.Ö. 181-182.

Fotoğraf 6. Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın dinarı. Konya darplı, 1222 kesimli, 25 mm., 4.10 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 7. Orhan Gazi'ye ait akçe. Darp yeri ve tarihi yok, 18.19 mm., 1.18 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 8. Orhan Gazi'ye ait akçe. Bursa darplı, 18.17 mm., 1.30 gr. (YKBMK)

Osmanlı sikkeleri genellikle 20 mm. çapında, 3,50 gr. ile 4,50 gr. ağırlığında kesilmiştir. Fatih Sultan Mehmed döneminde kesilen "Sultani" adı verilen ilk altın sikke, 3,50 gr. ağırlığında, 20 mm. çapında ve 23,5 krat değerindedir. İlk kesilen resmi altın sikke özelliğine rağmen, İbn-i Batuta Türklerin daha önce de, resmi altın sikke bastırdığını, bunların da sahte Venedik dükası taklidi olduğunu belirtmektedir.[8*]

Osmanlılar'da ağırlık birimi olarak kullanılan dirhem, aşağı yukarı 3,207363 grama eşit sayılmaktadır. Bütün İslam ülkelerinde kullanılan Dirhemin ise, Yunanlıların "Drahmi"sine dayandığını yapılan araştırmalar ortaya koymuştur.[9] Buna göre Dirhem, esasında, kabukları soyulmuş 60 arpa tanesinden oluşmaktadır. Bu bilgiler "Takiy-üd-din Ahmed-il Makrizi" tarafından da anlatılmaktadır.[10] Osmanlı dirhemleri, dönemlerine göre değişiklikler görmüş olup, bugüne kadar tespit edilen değişiklikler, örneklere göre 21 çeşit olarak ortaya çıkmıştır.[11] Bu çeşitlilik Osmanlılar'da Sultan Abdülaziz döneminde çıkarılan "Hatt-ı Hümayün" ile 1869 tarihinde "metrik sistem" ile ölçü birimlerinin standartlaştırılmasıyla son bulmuştur.

Osmanlı sikkelerinde kompozisyon ve konulara gelince, başlangıçta Selçuklu ve dönemlerini paylaştıkları uygarlıkların etkisiyle, figürlü konular sikkelerde görülmüşse de, daha sonraları bu ögeler, natüralist süslemelere ve tuğralara yerlerini bırakmışlardır. Fatih Sultan Mehmed döneminden başlayarak, II. Mustafa'ya kadar geçen dönemde sultan tuğraları ile damgalanan bu dirhemler, bu tarihten itibaren "Anadolu motifli" diye kullanımdan kalkmıştır.[12] 13. ve 14. yüzyıllarda, Anadolu Selçuklularında ve Artuklularda gördüğümüz, bitki ve hayvan motifleri, Osmanlı sikkelerinde yazıya ve tuğraya dönüşmüş, ancak bunlar, yazıları ve tuğraları çevreleyen süsleme geleneği olarak devam etmiştir.

Osmanlılar ilk dönem sikkelerinde, İlhanlılar'ın ve Selçukluların etkilerinde kalmış, daha sonraları kendi formlarını ortaya koymuşlardır. Osman ve Orhan Gazi ve hatta I. Murad dönemlerindeki sikkelerde, İslam ülkelerinde ve Selçuklularda görülen kompozisyon formları, daire (Fotoğ. 1, 2, 3) hem bitiş kenarında, hem de sikkenin iç kompozisyonunda yer alan zincir bordür (Fotoğ. 4, 5, 6, 7) ki bu formlar Antik Bizans ve Roma sikkelerinde, Artuklular'da, Orta Asya Devletlerinde de kullanıl-

Fotoğraf 9. Keyhüsrev III'e ait dirhem. Erzincan darplı, darp tarihi 1271-2, 23 mm., 3.00 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 10. İlhanlı, Olcaytu Hudabende Muhammed Han'a ait bakır sikke. Yezd darplı, 1313 tarihli, 21 mm., 4.00 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 11. Orhan Gazi akçesi. Bursa darplı, 1326-27 tarihli, 18 mm., 1.00 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 12. Ahmed I'in akçesi. Darp yeri Tuna, tarihi belli değil, 12.5 mm., 0.52 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 13. III. Keykubad dirhemi. Ladik darplı, 1301 tarihli, 24 mm., 2.32 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 14. İlhanlı, Süleyman Han (1339-1346). Darp yeri ve tarihi olmakla birlikte okunamamıştır. (YKBMK)

Fotoğraf 15. Orhan Gazi akçesi. Bursa darplı, 1326-27 tarihli, 18 mm., 1.00 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 16. Murad I'e ait akçe. Darp yeri ve tarihi yok, 15 mm., 1.15 gr. (YKBMK)

mıştır. Bunun dışında altı dilimli gül (Fotoğ. 8, 9, 10-Çizim 1), kare (Fotoğ. 11, 12) yonca (Fotoğ. 13, 14, 15) ve birden fazla bordürle tezyin edilmiştir. Birden fazla bordür formu daha ziyade Abbasi, Eyyubi ve Selçuklularda kullanılan bir süs ögesidir[13] (Fotoğ. 16, 17, 18-Çizim 2).

Kare formu hem iç kompozisyonunda, hem de sikkenin esas biçiminde görülmektedir (Fotoğ. 11, 12). Karenin sikkelerde gelişigüzel seçilmediğini, kökenin Orta Asya'dan gelen kutsal kare motifini çağrıştıran "Tört bulung" düşüncesinden kaynaklandığı prensibine dayandırılabilir. Dünyanın dört köşe olduğu inancının İskitlerden doğduğunu, günümüzde de "Dünyanın dört bucak" olduğu deyiminin de bundan üretilmiş olabileceği farzedilir. Orta Asya kültüründe karenin oturulan yer, kent simgesi olduğu saptanmıştır.[14] Kare formlu sikkeler 12. yüzyıldan itibaren Kuzey Afrika'da Muvahhitler'den beri kestirildiğinden, II. Ahmed dönemindeki Tunus darplı sikkeler de aynı forma sahiptirler. Bu örnek, Osmanlıların aldıkları eyaletlerde, hoşgörüleri neticesinde gelenekleri bozmadan devam ettirdiklerinin bir göstergesidir.

Sanat etkileşimlerini gösteren bir diğer örnek de, Selçukluların son dönem sikkelerinde gördüğümüz yonca formudur. Teşhirdeki İslami sikkeler içinde yalnızca Orta Asya'da, Özbekistan, Tacikistan ve de İlhanlılarda rastladığımız yonca formlu sikkeler, Osmanlı'nın ilk dönem sikkelerinde de karşımıza çıkmaktadır.[15]

Bir diğer süsleme ögesi olan altı dilimli gül formu, teşhirdeki sikkelerden de tesbit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlı'nın erken dönemlerinde Osman ve Orhan Gazi sikkelerinde görülmektedir (Fotoğ. 8). Bu form daha önce Anadolu Selçuklu sikkelerinde bolca kullanılmıştır. 12. ve 13. yüzyıllarda, antik sikkelerinde, Eyyubilerde çeşitli gül yapraklı forma rastlanmaktadır. "On yapraklı gül" Dımaşk Eyyubileri'nde, "sekiz yapraklı gül" Yemen Eyyubileri'nde, "altı yapraklı gül" Meyafarik Eyyubiler'de, "beş yapraklı gül" Hısn-Keyfa Eyyubileri'nde sevilen ve de kullanılmış bir süsleme formudur[16] (Çizim 1).

Sikkenin en mühim ve özellik gösteren bölümü ise hiç şüphesiz ki iç dizaynıdır. Ünlü filozof Aristotales bile bu konunun ehemmiyetini göstermesi açısından, "sikkede en son adım üzerine konacak tip"tir diyerek düşüncelerini dile getirmiştir.[17]

Sikkelerin ilk ortaya çıktığı tarihlerde antik sikkelerde banker veya tüccarlar bastırma işlemini üstlendikleri için kendilerini tanıtacak arma veya tipleri, sikkeler üzerine koydurtmuşlardır.

Fotoğraf 17. Keykubad I'e ait dinar. Darp yeri yok, 1233 tarihli, 24 mm., 4.43 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 18. Eyyubi, El Kamil Muhammed. Kahire, 1231.

Fotoğraf 19. Murad II'ye ait akçe (1421-1444-1446-1451). Edirne darplı, 1431 tarihli, 13 mm., 1.10 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 20. Murad II'ye ait akçe. Edirne darplı, 1431 tarihli, 13 mm., 1.10 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 21. Murad I'e ait akçe. Darp yeri ve tarihi yok, 17 mm., 1.30 gr. (YKBMK)

Fotoğraf 22. Osman III'e 3 Fındık İslambol darplı, 1754 tarihli, 37 mm., 10.35 gr. Ön yüzü (solda), arka yüzü (sağda). (YKBMK)

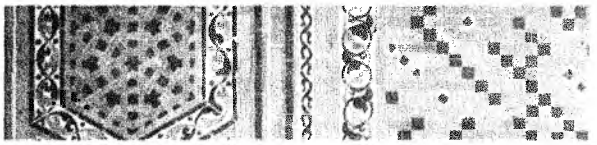
Ancak Türklerde sikke basma işlemi devlet simgesi olduğundan bu tipler Sultan veya ülkenin özelliğini aksettirmektedir. Sikkelerdeki bu figüratif ögelerin hangi ustanın yani sikkekânın elinden çıktığı, ne yazık ki bilinmemektedir. Zira diğer sanat dallarına imza veya işaretlerini koyan ustalar, her ne sebeptense sikkelere böyle bir iz bırakmamışlardır. Sadece sikkenin basıldığı dönemlerdeki, sanat dallarında çalışan ustaların ekolünden oldukları varsayımından hareket edebiliriz.

Osmanlıların sanat üsluplarının ortaya koyulmasında etkin rol oynayan ehli hiref, 15. yüzyılın sonlarına doğru kurulmuştur. Ehli hiref Topkapı Sarayı'nda örgütlenmiş, 16. yüzyılda 45 bölük halinde çalışılmıştır. Bu örgütte, nakkaşlar, kuyumcular, kâtipler, ciltciler, çiniciler, kumaş dokuyucuları, maden işlerini yapan kazgancılar, kündekâriler, marangozlar, sikkezenler ve tamgacıbaşları bulunmaktaydı. Fatih Sultan Mehmed döneminde Edirne Sarayı'nda da böyle bir örgütün varlığından söz edilmektedir.[18]

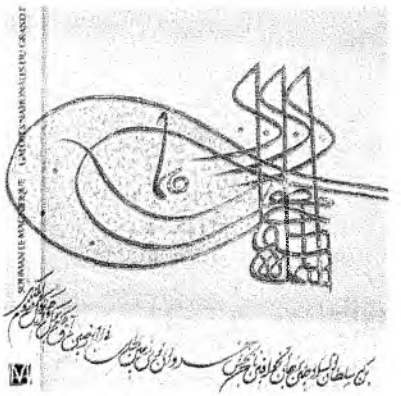
Sikkelerde ve madalyalarda, kalıbı yani madene kazıma işlemini yapanlara Sikkekâr adı verilmektedir. Sikkekânlar sahtekârlığa karşı daima darphane yerine sarayda çalıştırılmışlardır.[19] Sikkekânların başına Sikkezenbaşı denilmektedir. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (cilt 1, s. 572) sikkezenbaşının görevlerini şöyle anlatmaktadır. Sikkezenbaşı kazıyacağı Pulad-ı Nahcivanı (Nahcivan çeliği) üzere, hassa kapıcılarından mütedeyyin, ihtiyar üç adet salih, müslüman adamların nezareti altında kazara yanlış kazsa ellerini keserler, kazdığı sikkeyi mühürleyip, vak-ı merhunda darphaneye defterle teslim eder. Bunların Tamgacıbaşı hücrelerinde yerleri vardır. Sikkezenbaşı ile birlikte çalışan ve damgalama işlemini yapan Tamgacıbaşı içinde Evliya Çelebi şu bilgileri vermektedir. Esnafı Tamgacıbaşı, kârhaneleri aynıdır. Kuyumcubaşı kârhanesinde muttasıl bağlı, bahçeli, hamamlı, maksuralı bir kârhanedir. Tamgacıbaşı birdir ama neferi 70 kadardır. İstanbul'da işlenmiş gümüş evani için, tuğrayı parayı havi sikke vardır. Akçe sikkesi gibi değildir. Tuğranın içinde "Muradhan Muzaffer Daima" cümlesi mahküptur. Ve devamla, Tamgacıbaşı için de şöyle söylemektedir. Tamgacıbaşı, kuyumcubaşına da nezaret eder, işlerini damgalar, gümüş evaninden bir parça alır, kesip ateşe atar, çifte ile çıkarır eğer beyaz ise damgayı vurur, her damgada altı akçe alır ki, bunun üçü kendine, üçü de kille safilerinedir.[20]

Sikkekânlar ile ilgili yapılan Arşiv çalışmalarından da şu bilgiler edinilmiştir.[21] Bazı yıllarda ehli hirefte çalışan sikkekânların aldıkları yevmiyeler ve sayıları, 1596

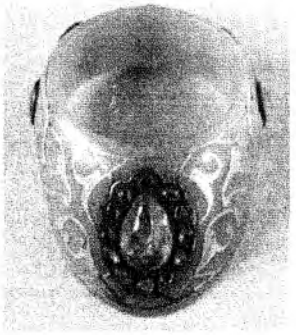
Fotoğraf 23. Kufi yazılar arasında rumili su bordürleri.

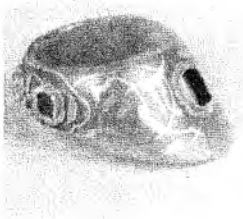


Fotoğraf 24. Konya Sırçalı Medresesi'ndeki (1242) çinilerde rumili su bordürü.



Fotoğraf 25. Padişah tuğrası içinde kullanılan rumili bitkisel bezemeler.





Fotoğraf 26. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 16. yüzyıla ait iki yüzükte rumili bitkisel bezemeler.

Çizim 1. Mısır Memluklularından Nâsır Uddin Muhammed'in dirhemi. Kudüs darplı, 1299 tarihli.

Çizim 2. A Keykut[illegible] (17) çizimi.

yılında 17 kişi cemaat, 4 şakird, 1738'de 7 cemaat, 5 şakir, 17. yüzyılın sonlarında 1757'de 13 kişi şakird var, 1796'da 13 kişi şakird yok. Bulgar arşivlerinden elde edilen (D. 212) 1715 tarihli belgelerde de İsmail Abdülbaki ser-sikkei 12 akçe, Abdülbaki Abdullah İstanbul Kethüda 12 akçe, Halil Mehmet 15 akçe (ser sikkei sabık), Halil Mehmet her ne sebeptense bu görevden uzaklaştırıldığı için kayıtlarda sabık olarak geçmektedir. Yine Bulgar arşivine göre (D. 249) 1742 tarihlerinde 14 kişi cemaat, Mehmet Halil ser sikkei ve ser damga 18 akçe, Mustafa İsmail Kethüda 14 akçe, Mustafa Abdülbaki ser bölük 10 akçe yevmiye ile çalışmaktadır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Kâmil Kepeci (nr. 7225) 1757 tarihinde, Seyit Mehmed veled-i Seyit İsmail ser sikkei ve ser damga 12 akçe, Eyüp Halil Kethudai Sikkei 15 akçe almaktadır. Sikkekânlar kendi aralarında, Ser sikkei, kethuda, ser bölük, ser odayı evvel, ser odayı sâni gibi makamlara ayrılmışlardır. Aldıkları ücretler makamlarına göre değil, kabiliyet ve deneyimlerine göre verilmiştir.

18. yüzyılda ehli hirefte çalışan bu ustaların isimlerini yevmiye defterlerinden tesbit edebilmemize rağmen, hangi sikkenin hangi ustanın elinden çıktığını söyleyebilmek mümkün değildir. Ehli hirefin çalışma prensiplerine göre çizilen bir süsleme unsuru her sanat dalında uygulanabilme esasına göre yapıldığından, muhtemelen sikkelerdeki süslemeleri dönemin sanat objelerinde bulmak mümkün olacaktır.

Osmanlı sikkelerinin ilk dönemlerinde görülen natüralist süslemeler ve hayvan motifleri, Ortaçağ'ın en büyük özelliklerinden biri olan fantastik bezemelerdir ki bu ögeler taşta, ahşapta, mimaride, el sanatlarında, çinide, minyatürlerde, madeni eşyalarda kullanılmıştır. Fantastik figürler, hakimiyet, koruyucu, tılsım, uğur, nazar gibi manevi değerleri taşımıştır. Fatih Sultan Mehmed'in Ayasuluk ve Amasya'da kesilen sikkelerinde, ejder ve aslan motifi görülmesi de bu etkileşimden olsa gerektir.

Osmanlı sikkelerinde görülen ortadan bağlı elipsler, birbirine geçmeli geometrik motifler, yazıları alttan ve üstten ayıran keskin hatlı çizgiler, İmparatorluğun sonlarına doğru yerlerini tuğralara ve onları çevreleyen bitkisel motiflere bırakmıştır. (Fotoğ. 19, 20, 21).

Osmanlı'nın erken dönem sikkelerindeki teknikleri, malzemeleri, cinsleri, boyutları, kompozisyon formları gibi unsurlarını, sanat etkileşimlerini kısaca özetledikten sonra, III. Osman'ın Fındık Sikkeleri adı verilen paralarında tuğraları çevreleyen bitkisel motifli su yolu bordürlerine değineceğiz.

Çizim 3. Osman III, Üç Fındık. İslambol darplı, 1754 tarihli, 48 mm., 10.25 gr. (İAMK)

Çizim 4. Osman III'e ait Beş Fındık, 43 mm., 12.95 gr. (İAMK)

Çizim 5. Osman III'e ait Beş Fındık. İslambol darplı, 1754 tarihli, 50 mm., 17 gr. (İAMK)

Çizim 6. I. Mahmut'a ait Cedid İstanbul, Beş Altınlık. İslambol darplı, 1730 tarihli, 43 mm., 17.20 gr. (İAMK)

Çizim 7. I. Mahmut'a ait Beş Altınlık. İslambol darplı, 1730 tarihli, 48 mm., 17.20 gr. (İAMK)

Çizim 8. I. Mahmut'a ait Cedid İstanbul, Üç Altınlık. İslambol darplı, 1730 tarihli, 43 mm., 17.20 gr. (İAMK)

Çizim 9. Gazne sanatından palmet ve Rumî örnekleri

Çizim 10. Erzurum Çifte Minareli Medrese'de palmet ve rumîler.

III. Osman (1754-1757), Birinci Mahmud'un ölümü üzerine, büyük şehzade olması hasebiyle tahta çıkarıldı. Bu tarihe kadar yeni hükümdar tahta çıktığı vakit, mukataa, tımar ve zeamet erbabından beratları, yani bir nevi "cülûsiye vergisi" alınırdı. Ancak III. Osman, I. Mahmud'dan dolu bir hazine aldığı için böyle bir vergi almamış, hatta cülûs bahşişi dağıtmıştır. Bu dönemlerde Osmanlı ülkesinde halkın elinde ayarı bozuk altın, gümüş paraların bulunduğu tesbit edilmiş, altın, kuruş, akçe ve paraların saf ve tam vezinli basılması için Darphaneye emir verilmiştir.[23] Sultan III. Osman tarafından basılan sikkeler, I. Mahmud dönemindeki sikkelerin tipinde kesilmiş olmalarına rağmen, rayiçleri hakkında bilgi edinilememiştir. Muhtemeldir ki, tipleri gibi rayiçleri de I. Mahmud'unki gibidir. III. Osman döneminde büyük beş altınlıklar çıkarılmış, bu altın sikkeler, beş fındık, üç fındık, birbuçuk fındık gibi isimler almıştır.

Fındık kelimesi, sikkeler için Mısır'da kullanılan bir tabir olmuştur. III. Ahmed döneminde (1703-1730), Mısır'da basılan sikkeler 60, Darphane-i Amire'de basılanlar ise 70 ayarında idi. Aradaki farkın sakıncalar doğuracağı düşüncesiyle, halkın elinde bulunan bu paralara el konarak, yeni "cedid zer-i İstanbul" basıldı. Bu sikkeler kenarı zincir bordürlü olup, bunu çevreleyen bitkisel bezeme, bir yüzde ortada tuğra, diğer yüzünde "Zuriba fi İslambol" yazılı olarak kesilmiştir. 100 adedi 110 dirhem ve üç kuruş rayicindedir. Bu sikkelere Mısır'da "Funduk" adı verilmiştir.[24] Mustafa'dan III. Osman'a kadar geçen dönemdeki sikkelere, sahtekârlığı önlemek düşüncesiyle, "Padişahın tuğrası ile tescil edildi" ibaresi kullanılmış, bu usul III. Mustafa döneminin sonuna kadar da devam etmiştir. Abdülhamid döneminden itibaren de denetleme tarihi konulmaya başlanmıştır.[25]

III. Osman'ın fındıklarında hem gramaj, hem de çaplar bir hayli büyüktür. Çapları 50 mm.ye kadar çıkabilmekte, gramajları da 10,35 seviyelerinde olabilmektedir (Fotoğ. 22). Sadece görünüş ve ebatlarıyla değil, bezemeleri de son derece güzeldir (Çizim 3, 4, 5). Sikkelerde, ortada tuğrayı çevreleyen zincir bordür, bu zincir bordürle, bitiş kenarı arasında yer alan bitkisel bezemeler, bitiş zincirinden sonra da ikinci daha iri tutulmuş bir diğer zincir bordür kompozisyonu tamamlamaktadır. Osmanlı sanatının bütün dallarında aynı üslupta çokça kullanılan, ince kıvrık dallar üzerinde yer alan yapraklar ve çiçek motifleri, yani rumiler görülür. Bu bitkisel bezemeli su yolları, III. Osman'dan önceki dönemde, I. Mahmud'un (1730-1754) sikkelerinde de kullanılmıştır (Çizim 6, 7, 8). Karşılıklı girift halde büyük S'ler çizerek devam eden su yolunun üzerinde, uçları ince kıvrımlı dal ile biten rumi motifinin kökeninin, Orta Asya hayvan üslubundan kaynaklandığı, kıvrık dalların bitkiden çok stilize hayvan biçiminde göründüğü konusunda J. Stzgwski ve Celal Esad Arseven "Zoomorfik Figürlerin" somutlaşarak bitkisel karakter kazandığını ve karşımıza bitkisel süslemeler olarak çıktığı görüşünü paylaşmaktadırlar.[26]

Orta Asya kurganlarından çıkan malzemelerde görülen stilize hayvan biçimlerinin abartılı kuyruk ve kıvrımları, Selçuklu sanatında en zengin motif olarak kullanıldığı bir dönemdir. 16. yüzyılın ortalarında, tezyinat türünü ifade etmek için kullanılan rumi motifi, Anadolu Selçukluları'ndan önce de Karahanlı, Abbasi, Endülüs Emevilerinde ve Fatımilerde de yer almıştır. Bazen ana motif, bazen de süsleyici zemin doldurma tarzında kullanılan bu motif, 20. yüzyıla kadar da devam etmiştir. Erken Osmanlı sanatında tezhip, maden çini, keramik, ahşap ve fildişi süslemeciliğinde de aynı motifler kullanılmıştır (Fotoğ. 23, 24).

16. yüzyıldan itibaren İstanbul'a gelen Tebrizli sanatçıların İstanbul Saray sanatında büyük katkıları görülmüştür. Yavuz Sultan Selim döneminde Çaldıran zaferi sırasında sığınmış olan Herat'lı sanatçıların da, Osmanlı maden, kuyumculuk ve keramik sanatlarına dekoratif açıdan etkileri büyük olmuştur.[27]

İplik inceliğinde kıvrımlı dallar, aynı incelikte rumiler hem kitap süslemeciliğinde, hem de maden işçiliklerinde ve çinilerde karşımıza çıkar (Fotoğ. 23, 24; Çizim 4, 6, 9, 10). Türk sanatında 17. yüzyıldan itibaren batı etkisi ile bir yandan klasik motifler, diğer yandan da yeni motifler ve biçimler görülmeye başlamıştır. Pek çok sanat dalında da bu iki süsleme ögesi birlikte kullanılmıştır. Bu dönemde özellikle de saz yolunda çok başarılı olan ve Şah Kulu ünvanını alan Ali Üsküdârî, tuğra çekmede ise Hafız Osman'ı ve de III. Ahmed'i sayabiliriz.[28] 18. asrın sonuna doğru Türk Rokokosu adı altında her türlü sanatta kendini gösteren çiçekler, iri kıvrımlı yapraklar süsleme ögesi olarak yaygınlaşır.

III. Osman'ın bir diğer sikkesinde ise sırt sırta vermiş, uçları kıvrık H harfini çağrıştıran Rumili sikkesi de değişik bir süsleme formu ile karşımıza çıkar (Fotoğ. 22).

Bir diğer süsleme motifi ise palmetli su yoludur (Çizim 5). İki kavisli çizginin, birbirini keserek meydana getirdiği süsleme bordürünün, kavislerin kesiştikleri yerlerde yapraklar, kavisin tepelerinde ise üç dilimli palmet motifleri görülmektedir. Selçuklu sikkelerinde az da olsa görülen palmet motifinin de kaynağının Mısır olduğu, Mezopotamya'dan Anadolu'ya, Hitit ve Fenike'ye geçtiği söylenmektedir.[29] Palmet motifi Yunan sanatında da görülmüştür (Çizim 9, 10).

Ancak Orta Asya kurganlarından çıkarılan keçelerde, ahşap malzemelerde, palmet motifleri bulunmuş olduğu için Türklerin bu motifi Orta Asya'dan aldığı kanaatini ortaya koymaktadır.[30] Palmet motifinin hayat ağacı ile inkişafı, İslam Türk sanatında varlığını hurma ağacı olarak sürdürmüştür.

Figürlü veya figürsüz bütün sikkelerde, yazılı bezemeler mutlaka bulunmak zorundadır. Her ne kadar yazı da bir bezeme unsuru olsa da, Osmanlı sikkelerinden örnek aldığımız III. Osman'ın sikkelerinde, bitkisel bezemeler üzerinde durduk. Osmanlı sikkelerini de, III. Osman dönemine kadar hem ekonomik değerleri ile, hem de bezeme ve sanat etkileşimleri açısından incelemek, sikkelerin de aynı zamanda bir sanat dalını oluşturduğunu ortaya koymak istedik.

Netice olarak, zengin verilerle yüklü olan sikkelerin incelenmesi, ait olduğu dönemin sanatını, kültürünü, sosyal yapısını tanımamıza imkan vermektedir. III. Osman'ın sikkelerindeki süsleme ögelerinin yalnızca yaşadığı yüzyılın, yani batılılaşma dönemi ve Lale Devri özelliklerini değil, aynı zamanda kendilerinden önceki medeniyetlerden de etkileşimlerde bulunduklarını göstermiştir. Orta Asya'dan gelen bir motifin asırlarca değişik topraklarda, değişik medeniyetlerde, bazen az çok, bazen de hiç değişmeden kullanıldığını, diğer sanat dallarında, mimaride, el sanatlarında, tekstilde, çinide, ahşapta, keramikte, taşta nasıl izliyorsak sikkelerde de aynı etkileşimleri görmemiz mümkün olmaktadır.

---

1 Bkz.: İbrahim Artuk, *Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi (1071-1920)*, s. 27-33.
2 Emre Dölen, "Darphane", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2, İst. 1994, s. 551.
3 Halil Sahillioğlu, "Darphane", *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, İst. 1993, s. 504.
4 İbrahim ve Cevriye Artuk, *I. Uluslararası Türk İslam ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, İ.T.Ü., 1981, s. 112.
5 Brian Johnson, "Saltanatın İki Yüzü, Yazı ve Tuğra," Yapı ve Kredi Bankası Kültür Merkezi Yayını, c. 4, İst. 1994, s. 80.
6 Halil Sahillioğlu, "Darphane", *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, İst. 1993, s. 504.
7 İbrahim ve Cevriye Artuk, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu*, c. 11, İst. 1971, s. 483.
8 Brian Johnson, Yapı Kredi Bankası Kültür Yayınları, c. 4, İst. 1994, s. 27.
9 Garo Kürkman, *Osmanlılarda Ölçü ve Tartılar*, İst. 1991, s. 7
10 Garo Kürkman, *a.g.e.*, s. 5.
11 Garo Kürkman, *a.g.e.*, s. 8.
12 Garo Kürkman, *Osmanlılarda Ölçü ve Tartılar*, İst. 1991, s. 8.
13 Gündegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*, Ankara 1999, yayınlanmamış master tezi.
14 Gündegül Parlar, *a.g.t.*
15 Gündegül Parlar, *a.g.t.*
16 Gündegül Parlar, *a.g.t.*
17 Oğuz Tekin, "Aes Rude'den Denarius'a Kadar Roma Sikkeleri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 2, İst. 1988.
18 Ehl-i Hiref, *Thema Larousse*, c. 6, 260.
19 Emre Dölen, "Darphane", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2, İst. 1994, s. 551.
20 M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü*, 20. Fasikül, s. 214.
21 Hilal Kazan tarafından bu bilgiler sağlanmıştır.
22 Zuhuri Danışman, *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, c. 10, İst. 1965, s. 283.
23 İbrahim, Cevriye Artuk, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu*, c. 11, İst. 1974, s. 647.
24 İbrahim Artuk, "Sikke", *İslam Ansiklopedisi*, c. 10, İst. 1966, s. 636.
25 Garo Kürkman, *Osmanlılarda Ölçü ve Tartılar*, İst. 1991, s. 9.
26 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, Kaktüs Yayınevi, İst. 1999, 69-169.
27 Filiz Çağman, *Anadolu Medeniyetleri III*. Topkapı Sarayı Müzesi, İst. 1983, s.101.
28 Filiz Çağman, *a.g.e.*, s. 104.
29 Alev Kuru, "Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme," *Belleten* 230, Ankara 1997, s. 39.
30 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, Kültür Bakanlığı, İstanbul, 1979, s. 27.

KAYNAKLAR

AKDAĞ, Mustafa, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve İnkişafı Devrinde Türkiye'nin İktisadi Vaziyeti", *Belleten* XIII/51, Ankara 1949.

ARTUK, İbrahim, Sikke, *İslam Ansiklopedisi*, c. 10, İst. 1966.

ARTUK, İbrahim, *Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi (1071-1920)*

ARTUK, Cevriye, "Numismatik İlmi, Çalışanları, Faydaları ve Numismat Koleksiyoncular," *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Konya 1995.

ARTUK, İbrahim ve Cevriye, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslami Sikkeler Kataloğu*, c. 11, İst. 1974.

-"Osmanlı İmparatorluğu Zamanındaki Darphanelere Genel Bir Bakış", *I. Uluslararası Türk İslam ve Teknoloji Tarih Kongresi*, İ.T.Ü., 1981.

-*Artukoğulları Sikkeleri*, Sümer Kitapevi, İst. 1983.

-*Fatih'in Sikke ve Madalyaları*, İst. 1946.

ATAK, Erdoğan, *Artik Grek Sikkeleri*, İst. 1999.

AYKUT, Tuncay, *Moğol ve İlhanlı Para Tarihi, Ak Akçe*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Yayınları, İst. 1992.

ÇAĞMAN, Filiz, *Anadolu Medeniyetleri III.*, Topkapı Sarayı, İst. 1983.

DANIŞMAN, Zuhuri, *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, İst. 1956.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İst. 1979.

DİYARBEKİRLİ, Nejad, *Hun Sanatı*, M.E.B. Yayınları, İst. 1972.

DÖLEN, Emre, "Darphane", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 11, İst. 1994.

JOHNSON, Brian, *Saltanatın İki Yüzü, Yazı ve Tuğra*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Yayınları, İst. 1994.

KÜRKMAN, Garo, *Osmanlılarda Ölçü ve Tartılar*, Türk ve İslam Es. Müz., İst. 1991.

KURU, Alev, "Türk Sanatında Palmet ve Lale Motifleri'nin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme", *Belleten*, LXI, S. 230, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1997.

MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları*, Kaktüs Yayınları, İst. 1999.

ÖZ, Tahsin, *Turkish Ceramics*, İst. 1950.

PAKALIN, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 20. Fasikül, MEB. Yayınları, İst. 1972.

PARLAR, Gündegül, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1999, yayınlanmamış master tezi.

SAHİLLİOĞLU, Halil, "Darphane", *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, İst. 1993.

-"Akçe", *İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İst. 1989.

ŞEVKET, Pamuk, *Ak Akçe Moğol ve İlhanlı Sikkeleri*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Yayınları, İst. 1992.

TEKİN, Oğuz, "Aes Rude'den Denarius'a Roma Sikkeleri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 2, İst. 1988.

THEMA LAROUSSE, "Ehl-i Hiref," c. 6, İst. 1994.

TAYLOR, M. Bernus, *Soltman le Magnifique*, Paris, 1990.

YAPI ve KREDİ Bankası YAYINLARI,

Doğu-Batı Arası Bir Gökkuşağı, İst. 1992.

Asya'dan Anadolu'ya İnen Rüzgar, İst. 1994.

Kudret ve Hüner, İst. 1995.

Akdeniz'in Mor Bin Yılı, İst. 1999.

OSMANLI VAKFİYELERİ VE VAKFİYE SÜSLEMELERİ

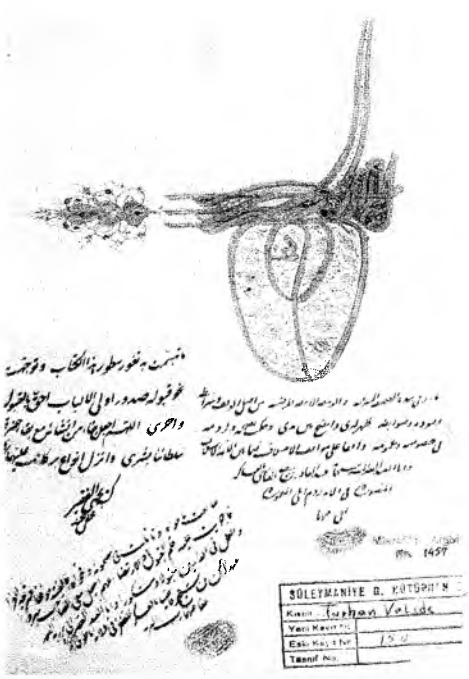
K. ZEYNEP GÜNEY
TEİZHİP SANATÇISI

Vakıflar İslâmiyet'in ve Türk Milletinin özünde sahip olduğu yardımlaşma ruhu neticesi insan hayatının ihtiyaçlarını karşılama doğrultusunda sürekli ve belirgin olarak sistemleştirdiği kuruluşlardır. Vakıf; kişinin taşınabilir veya taşınamaz malını kendi istek ve arzusuyla yapılmasını istediği hayrı (dini, kültürel, sosyal, ekonomik, sağlık v.b.) gibi yerine getirebilmesi için özel mülkiyetinden çıkarıp şart koştuğu hizmete tahsis etmesidir. Vakfın temelinde yatan ana düşünce Allah rızası, hayır duygusu, yurt ve insanlık sevgisi doğrultusunda Allah'ın kendisine vermiş olduğu serveti kulların hizmetine sunmaktadır.

Vakıfa hükümdarlar, sultanlar, sultan hanımları, büyük servet sahipleri ve gönlü zengin kimseler her türlü mallarını vakfetmişlerdir. İslam Hukukçularına göre vakıflar doğrudan doğruya İslâm'dan kaynaklanan bir müessesedir. Peygamber Efendimiz (S.A.V.) Fetek Bahçesini, Hz. Ömer ve Hz. Osman'ın kıymetli arazilerinden büyük bir kısmını insanların yararına tahsis etmeleri vakıfların islami çehresini aksettirmektedir. Emeviler ve Abbasiler döneminde hukuki esasları belirlenmiş, Selçuklu Türkleri zamanında bu müesseseler daha da gelişmiş ve Osmanlı Devrinde sanat yönüyle de zirveye ulaştığı en görkemli dönemini yaşamıştır.

Osmanlı padişahlarından Sultan Orhan'ın İznik'te yaptırdığı medrese Osmanlı devrinin ilk vakfıdır.[1] Mükemmel bir müessese olan bu medresenin gelirine yetecek kadar da gayrimenkul vakfetmiştir. Vakıf hizmetlerin daha sağlıklı yürütülebilmesi için "Evkaf-ı Hümayun Nezareti" resmen kurulmuş (1826), Cumhuriyet devrinde ise 1935 senesinde yürürlüğe giren Vakıflar Kanunu ile sistemleştirilmiştir.

Vakfedilen bir mülkün ne surette ve hangi şartlarla idare edileceğini tespit ederek vakıf tarafından mühürlenmiş ve mahkemece onaylanmış senet ve vesikalara Vakfiye denir. Vakıfların temel taşı ve tapusu niteliğindeki bu belgeler Vakfiyeler ve Zeyl (Ek) vakfiyeleridir. Hukuki, tarihi, ilmi, edebi yönlerden büyük değer taşıyan bu belgeler hat, cilt, tezhip gibi güzel sanatlar açısından birer şaheserdirler. Tarihi; coğrafi, sosyal ve iktisadi yönlerden de kültür hazinesi niteliği taşımaktadırlar.[2] Vakfiyeler genellikle kağıt ve deri üzerine yazılmıştır. Nadiren taş üzerine kazınmış olanları da vardır. Bunların bazıları Vakfiye'nin tam metni veya özetidir.[3] Buna en önemli örneklerden biri İstanbul Arkeoloji Müzesinde eski şark eserleri bölümünde 2026 numarada kayıtlıdır. Bu eser İ.Ö. 1280 - 1290 tarihlerine ait bir Eti Vakfeyesinin metnidir.



Resim 1: Hatice Turhan Valide Sultan vakfiyesi girişi.

Ayrıca Türkistan'da, Turfan'da yapılan kazılar sırasında elde edilen tarihi belgeler arasında Uygur Vakfiyeleri de vardır. Bunlar İ.S. 12 ve 13. yy'lara aittir. Bu vakfiyeler o dönemdeki Buda dinine mensup Türklere aittir ve

Uygur harfleriyle yazılmıştır. Ayrıca Kütahya'da Germiyanoğlu Yakup Çelebi'nin imaretine ait vakfiye Anadolu'da bulunan taş üzerine yazılı vakfiyelerin en önemlisidir. Necip Paşa kütüphanesi avlusunda bulunan mermer üzerine yazılmış (1193) vakfiye, İstanbul Vefa'da Atıf Efendi kütüphanesinde taş üzerine yazılmış vakfiye özeti (1154), Karaman'da İbrahim Bey imaretinin kemeri üzerine yazılmış iki parçadan oluşan vakfiyesi, Amasya'da II. Bayezid Camii'nde bulunan vakfiye kitabesi de önemli birer tarihi vesikadır. Eyüp'te Süleyman Çavuş'un baş ve ayak taşlarındaki İstinye Neslişah Sultan Camii duvarındaki vakfiyeler de diğer önemli belgelerdir.

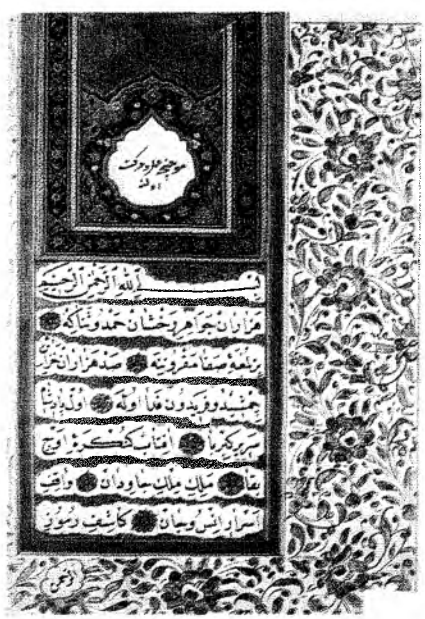
Bazı vakfiyelerin hacmi ve vakfedilenlerin fazlalığı, vakfın şartlarıyla orantılı olarak büyür. Bu sebepten çoğu tek yaprağa sığmaz. Bunun için tanzimini iki şekilde yapma gereği doğmuştur. Bunlardan birincisi; rulo tarzı olarak adlandırdığımız ki bunlar kağıtların birbirine eklenmesi suretiyle meydana gelmiştir. Bilinen en eski tuğralı Osmanlı belgesi olma özelliğini taşıyan Orhan Gazi'ye ait vakfiye, rulo vakfiye tarzına en güzel örneklerdendir. Tezyinatı olmayan bu vakfiye 1324 tarihlidir.

Diğer bir tarz vakfiyeler ise defter şeklide olup ciltlidir. Bunların içinde sayfa sayısı 300 ü geçen pek uzun vakfiyelerde bulunmaktadır.[4]

Vakfiyelerin özelliğine göre yazı çeşidi ve değişiklik göstermiştir. 15-16. yy.'da padişah ailesi, yüksek rütbeli askerlerin vakıflarına ait vakfiyelerde Rik'a, Tevki; daha sonraki zamanlarda da Sülüs ve Nesih yazısı kullanılmıştır. Kağıdın cinsi zamana ve vakfın önemine göre değişim göstermiştir. Fatih döneminin sadrazalarından İshak Paşa'nın vakfiyesi Sermerkandi kağıda,[5] Edirne'deki Süleyman Paşa Camii vakfiyesi Venedik Aharlısı kağıda yazılmıştır.[6]

Vakfiyelere verilen değerin diğer önemli bir göstergesi de tezyinatlarının zenginliğidir. Özellikle Hanım Sultan vakfiyeleri kadın zarafetini ve inceliğini aksettirmektedir. Vakfı yapan şahsın sosyal seviyesine göre vakfiye, zamanının müzehhipleri tarafından uygun şekilde tezyin edilir. Genellikle tepelikli bir giriş vardır. Kartuş veya koltuklar ile desteklemiş tepelik tığlar ile zenginleştirilir, dönemine uygun motif ve renkler ile dizayn edilir. Zaman zaman yalnızca altın varakla halkar ve şikaf tekniği kullanılır. Metinler ise çoğunlukla altın kuzulu cetvellerle çerçeve içerisine alınır. Vakfiye metinlerindeki hizip güllerinin çeşitliliği dikkat çekicidir.

Resim 2: Haseki Gülnuş Sultan vakfiyesi.



Resim 3: Adilşah Kadın Vakfiyesi.

Vakfiyelerin tezyini yönden düzenlenmesi incelenecek olursa; giriş bölümünde, hüccetler[7] gibi vakfiyelerin başında da bir veya daha fazla kazasker ya da kadıların tasdikleri yer alır. Bunun en açık örneklerinden biri de Hatice Turhan Valide sultan vakfiyesinin girişidir.[8] (Resim 1)

Bazı padişah ve hanedana mensup olanların vakfiyelerinde ise üst kısımda "İşbu vakfiye-i mamülün bihanın kaffe-i şürut u kuyudu ila maaşallahi te'ala düstürü'l-amel ola", "mücebince amel oluna" gibi ifadeleri bulunur. Haseki Gülnuş Sultan vakfiyesinde (Resim 2) yaldızlı tezhip içerisinde vakfiyenin şartlarına uygun hareket edilmesi belirtildikten sonra tezhip dışında Rumeli Kazaskerinin tasdik ve mührü vardır. Çift tahrirli kuzulu cetvel üzerine üç iplik zencerekle dikdörtgen bir çerçeve içine alınan ifade bulutlarla çevrilmiştir. Kalan zemin 160'ı

aşkın altın minelerle dizayn edilmiş, dönemine uygun kısa, lacivert ve kırmızı renklerden oluşan sade tuğralarla tamamlanmıştır.[9]

Bir başka örnekte besmele ile başlayıp yapılan hayır ve hasenatın sevabını teyid eden ayet ve hadis-i şeriflerle süren Adilşah Kadın Vakfiyisedir (Resim 3).

Dikdörtgen altın çerçeveye alınan yazılar bulutla çevrelenmiş, bulut dışında kalan zemin ise altınla doldurularak iğne perdahı ile panter ayağı formu verilmiştir. Yazı aralarındaki hizip güllerinin çeşetliliği göze çarpar. Tepelik bölümü ise pembe ve mavi geçmeler arasında siyah, kırmızı zeminli kartuşlardan oluşur. Pembe, mavi, beyaz çiçeklerden ve rumiden oluşan tepeliğin ortasına hattı-ı hümayun yerleştirilmiştir. Zeminde dönemin renklerinden olan siyah ve altın ağırlıktadır. Siyah ve kırmızı zarif tığlar, altın zemin üzerine uygulanmıştır. Tezyinat sayfa ebadınca halkalar genişletilmiştir.[10]

Tasdik bölümünden sonra name-i hümayun gibi padişaha ait belgelerdeki avet bölümü vakfiyelerde de bulunur. Davet Allah'a hamd-ü sena, peygambere salad ve selam ile başlar. Yapılan hayrın sevabını teyid eden ayet ve hadis-i şerifler ile devam eder. Mihrişah Valide Sultan Vakfiyesi'nin (Resim 4) davet bölümü güzel ve sade bir örnektir.

Yazıların etrafına kırmızı ve kuzlu cetvel çekilerek altın çerçeveye alınmıştır. Metin arasında bulunan hizip güllerinin çeşitliliği hatta zenginlik vermektedir. Yedi satırlık metin üzeindeki besmele iki cetvel arasında özel bir bölüme yerleştirilmiştir. Besmelenin sağ ve soldaki köşebentleri altın zemin üzerine pembe, mavi, beyaz ve turuncu çiçekler ile dizayn edilmiştir. Oklu besmelenin üzerideki boşluk altından sade bir çiçekdalı ile tamamlanmıştır.

Asıl tezyinatın bulunduğu tepelik bölümü iki kısımdır. Besmelenin üzerindeki kısım dört küçük köşebent ile çevrelenmiş, dikdörtgen zemin hat alanı olarak kullanılmış ve "Bu gerçek vakfiye temiz ve mübarek yasalara uygun mutabık olduğu için şartları ile yapılsın ve uygunsuz hareket olunmaktan son derece sakınılsın ve çekinilsin." ifadesi vardır. Köşebentler mavi, kırmızı, beyaz ve sarı mineler ile dizayn edilmiştir. Zemin lacivert ile doldurulmuş, beyaz ile panter ayağı uygulanmıştır. Tezyinatın üst kısmı rumiler ve bulutlar ile bölünmüş yine pembe, mavi, sarı ve kırmızı mineler kullanılmıştır. Bulutlarda kırmızı ve yeşilin tonları, rumilerde ise altın beyaz ile panter ayağı uygulanmış, rumi içi zeminlerde altın kullanılmıştır. Tepelik sırası ile beyaz, siyah, altın turuncu ve lacivert renkleri ile kontür çekilmiştir. Oniki küçük fakat zarif tığ ile tepelik dizaynı tamamlanmıştır. Bu iki bölümlük tepelik önce kendi çevrelerinde altın ve lacivert çerçeveye alınıp daha sonra her ikisini kapsayan yine aynı renklerdeki geçmeler ile çevrelenmiştir. Zemine uyum sağlaması açısından lacivert kısımlar (+) şeklideki su ile çevrilmiştir. Sayfa dışı zerefşanlanarak tezyinat tamamlanmıştır.[11]

Resim 4: Mihrişah Valide Sultan Vakfiyesi.

Vakfın tanımı, mütevellinin tayini, mevkufun tanımı, vakfın şartları, vakfın mütevelliye teslim edilmesi bölümlerindeki tezyinat genellikle ilk iki safyanın tezyinatına uygundur. Sayfa ebadınca halkâr veya şikaf tekniği kullanılmış nadiren de tasdik ve davet bölümlerinin yoğunluğunda tezyinat bulunmaktadır. Yalnızca altın cetvel çekilerek bırakılanlar da vardır. O ilk iki sayfanın tezyinatına uygundur. Sayfa ebadınca halkâr veya şikaf tekniği kullanılmış nadiren de tasdik ve davet bölümlerinin yoğunluğunda tezyinat bulunmaktadır. Yalnızca altın çetvel çekilerek bırakılanlar da vardır. Özellikle sade cetvel çekilen bu bölümlerde hizip güllerinin renkliliği ve çeşitliliği göz alıcıdır. Buna en güzel örnek Bezm-i Alem Valide Sultan Vakfiyesidir.[12] Bu vakfiyede 200' e yakın hizip gülü çeşidine rastlanmaktadır.

"Şuhudûl-hal"[13] diye adlandırılan şahitler bölümü ise vakfiyenin son bölümünü oluşturur. Vakfiyenin tanziminde hazır bulunan kişilerin isimlerinin bulunduğu sayfadır. Padişah ve sultanlara ait vakfiyelerde şahitler

sadrazam, kazasker, vezir gibi divan erkanından oluşmakta idi. Şahit sayısı otuzu aşan vakfiyeler de vardır.

Ayşe Sine Perver Valide, Sultan Vakfiyesi'nin şahitler bölümünün tezyinatı son derece sadedir.[14] Onaltı kişilik şahit isimlerinin her biri halkari tarzda yaprakla çevrelenmiş, zemin yine halkari tarzda çiçek ve yaprak motifleri ile tezyin edilmiştir. Hat ve süslemeler altın çerçeveye alınarak dışına kuzulu cetvel[15] çekilmiştir.

Mihrişah Valide Sultan Vakfiyesinin (Resim 5) şahitler sayfasında ise zarif ve gösterişli bir tezyinata rastlanmaktadır.

Şahit isim aralarındaki alt köşeler üçgen formda oluşturulmuştur. Formun iç dizaynında mavi, beyaz, sarı mineler kullanılmış, zeminde lacivert tercih edilmiştir. Şahit isimleri bulutlar içerisine alınmış kalan zemin ise altınla doldurularak iğne perdahı uygulanmıştır. Şahit isimlerinin alt kısmında yer alan geniş kare zemin merkezdeki çarkıfelekten başlayan dört ayrı helezonik dizayn halkari tarzda çalışılmıştır. Bu kare zemin mavi ile çevrelenip (+) şeklinde su geçilmiştir. Şahit isimlerini de kapsayan altın çerçeveye alınarak tezyinat tamamlamıştır.[16]

Vakfiye ciltlerinin tezyinatı incelenecek olursa Osmanlı ciltçiliğinin en güzel örnekleri görülür. Devirlerine göre şemseler, rumiler, bulutlar, köşebentler, kartuş ve cetveller sıkça kullanılmaktadır. Tamamı altın ile tezyin edilenlere de rastlanmaktadır. Son dönemlere gelindiğinde yine barok üslubunun en göz alıcı örneklerini görmek mümkündür. Vakfiyelerin iç tezyinatı kadar dış tezyinatına da önem verilmiştir. Şimdiye kadar tezyinatı detaylı olarak incelenen genellikle klasik tarzda Hanım Sultan vakfiyeleridir.

Vakfiyelerin barok tarzda tezyin edilmiş olalarına da sıkça rastlanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'na yeni bir diriliş veren batılaşma hareketinin öncüsü II. Mahmut'un 1814 tarihli Hüdaye Camii Vakfiyesi batını etkisini yansıtan barok tarzında en güzel örneklerden biridir (Resim 6). Metnin başladığı birinci sayfa klasik üslupta olduğu gibi sayfa ortadan ikiye ayrılmış ve üst kısım batı üslubu ile tezyin edilmiştir. Yazı alanını çevreleyen altın cetvel sağdan ve soldan birer sütun görevini görmektedir. Yazı alanının başlangıç hizasından bu sütunlar korint tarzında bir başlıkla sona ermektedir. Bu başlığın abakuskısmı üzerinde batı medeniyetinde görülmeyen "kuş köşkleri" giriş kapısının üçer adet gösterilmesi doğu ve batı kültürlerinin sentezidir.[17]

Resim 5: Mihrişah Valide Sultan Vakfiyesi şahitler sayfası.

Resim 6: Hüdaye Camii Vakfiyesi.

Resim 7: II. Mahmut Vakfiyesinin Cildi.

Çelenk şeklindeki tezyinat gri ve beyaz kenger yaprakları ile sarılmıştır. Zeminde eflatun ve yaldız kullanılmış, yapraklar ise gölgeler ile kontürlenmiştir. Korint başlığını sarkan pembe laleler çelengin alt kısmını ise sarı, kırmızı, mavi karanfil ve güller süslemektedir. Çelengin üst ve alt kısmında gül, karanfil, krizantemden oluşan iki ayrı buket vardır. Bu buketlerin her iki tarafında nar çiçekleri daha yanlarda ise sütun uzantılarının üzerinde vazo içinde gül, karanfil ve papatyalar vardır. Başlık altında ise sekiz satırlık metin başlamaktadır. Metin aralarında her biri birbiriden farklı oniki hizip gülü bulunur.

Aynı vakfiyenin şahitler sayfası ortaya yakın bir yerde iki eşit üçgen ile net bir şekilde bölünmüştür. Şahit isimlerinin yer aldığı üçgen zeminin üzerinde üç satırlık metin vardır. Metin arasındaki hizip güllerinin aynı tarz oluşu dikkat çeker. Mavi tonları ile çalışılmış akantus yapraklarından oluşan madalyon içerisine kar beyaz zemin üzerine pembe gül, sarı kasımpatı yerleştirilmiştir. Madalyonun alt kısmındada sarı ve pembe sümbüller kullanılmıştır. Akantus yaprakları arasındaki yer yer kullanılmış altın zemine iğne perdahı uygulanarak kırmızı ile gölgelendirilmiştir. Tezyinatlı bölümün ise kenarı zencerek ile çevrilmiştir. Zeminde kullanılan lacivert renk ve altın ile sayfa kenarı çevrelenmiştir.

Bu vakfiyenin cildi ise klasik tarzdan farklıdır. Dışı bordo, ortası kahverenği meşin kaplı ciltte sekiz ince altın cetvel çekilmiştir. Kalın altın cetveller üzerine (S) formunda soğuk baskı olarak yapılmış zencerekler bulunur. Kahverengi meşin kaplı dikdörtgen bölgede altın kenger yaprakları ile sade ve zarif bir tezyinat uygulanmıştır. Miklepli olan cildin ön ve arka yüz tezyinatı aynıdır. Cildin muhafazası ise kahverengi deriden yapılıp içiçe iki kalın cetvel çekilmiştir. Bordo renkteki orta alan köknar yaprağı motiflerinin kesiştirilmesi ile elde edilen geometrik dizaynda altın kullanılmıştır. Muhafazanın her iki yüzü de aynı şekilde tezyin edilmiştir. (Resim 7)

---

1 *Vakıf Kuran İlk Osmanlı Padişahı* - Ali Himmet Berki, *V.D.*, 5. cilt, S. 127.

2 *Osmanlı Süsleme Sanatı* -Zeynep Güney - Nihan Güney, 1999, s. 130-131.

3 "Türk Vakfı ve Vakfiyeleri"- Halim Baki Kunter, *V.D.*, s. 116

4 *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*- Mübahat S. Kütükoğlu, s. 367.

5 Vehbi Taner *Vakıflar* D. 4 (1958), s. 109

6 Abdülkadir Taner, *Vakıflar* D. 11 (1976)

7 Hüccet; Arapça asıllı bir kelimedir. Delil, vesika, senet manasına gelir. Osmanlı hukukunda ise şer'i mahkemeler tarafından verilen fakat ilamdan farklı olarak hüküm ihtiva etmeyen sadece kadı huzurunda iki tarafın anlaşmaya vardığına dair kadının tasdikini ihtiva eden bir belgedir. *Osmanlı Belgelerinin Dili*, s. 350

8 *Hanım sultan Vakfiyeleri Haseki Gülnuş Sultan,* s. 96.

9 *Hanım Sultan Vakfıyeleri Haseki Gülnuş Sultan,* s. 96.

10 *Hanım Sultan Vafiyeleri Adılşah Hanım,* s. 283 (V.G.M.A., No: K 171).

11 *Hanım Sultan Vakfiyeleri Mihrlişah Valide Sultan,* s.220, (V.G.M.A., No: K 170).

12 *Hanım Sultan Vakfıyeleri Bezm-i Alem Valide Sultan,* s. 560-571 (1. Zeyl no 17 b-33 b).

13 "18 Asır Türk Toplumu ve Vakıf Müessesi" Bahattin Yediyıldız- *V. D.*15, S. 24 *İslami ve Sosyal Açıdan Vakıflar* Ziya KAZICI, s. 40.

14 *Hanım sultan Vakfiyeleri Ayşe Sine Perver Valide Sultan,* s. 426, No: K 189.

15 Kuzulu Cetvel; sayfa, metin veya motif sınırına çekilen cetvellerin dışına tirilin ile bir çizgi daha çekilesi.

16 *Hanım Sultan Vakfıyeleri Mihrişah Valide Sultan,* s. 260, No: 177

17 "Sultan II. Mahmut'un vakfiyelerindeki Tezyinat" Sadi Bayram, (Geniş bilgi için) *V.D.* 17, s. 148

EL SANATLARI, HALICILIK VE KİLİMCİLİK

OSMANLI DÖNEMİ HALILARI
381
OSMANLI DÖNEMİ DÜZ DOKUMA YAYGILARI
KİLİM, CİCİM, ZİLİ, SUMAK
395

OSMANLI DÖNEMİ HALILARI

PROF. DR. BEKİR DENİZ
EGE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

14. yüzyılın başlarında Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasından sonra, Anadolu'da hakimiyeti elinde bulunduran Beylikler ve bunların en önemlilerinden Osmanlı Beyliği, diğer kültür alanlarındaki gibi, halıcılıkta da Selçuklu geleneğini devam ettirmiştir. Bu dönemde bir yandan eski halıcılık geleneği sürerken, bir taraftan da yeni halı tipleri ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devri Anadolu-Türk halılarını *Erken Osmanlı Devri Halıları, Klasik Osmanlı Devri Halıları ve Geç Osmanlı Devri Halıları* şeklinde üç grupta ele almak mümkündür.[1]

Beylikler Dönemi Halıları Türk Halı Sanatı Tarihinde, *XIV-XV. yy. Anadolu Türk Halıları* diye adlandırılır. Bu halılar genellikle hayvan figürleriyle süslüdür. Bu nedenle *Hayvan Figürlü Anadolu Halıları* diye de bilinir. Bu halılar başlangıçta Rönesans dönemi ressamlarının tablolarına bakılarak tayin edilmiş, daha sonra Anadolu'da yeni örneklerinin bulunmasıyla Beylikler devri halıları hakkında bilgiler çoğalmış ve daha önce Selçuklu dönemine ait olduğu sanılan pekçok halının da XIV-XV. yy.'dan kaldığı ortaya çıkmıştır.[2]

Bu halılarda zemin, kenar sınırları belli olmayan karelere ayrılmış, içlerine hayvan figürleri işlenmiştir. Bir kısmında zemin küçük karelere ayrılıp içlerine hayvan figürleri yerleştirilmiştir. Bir bölümünde ise, zemin iki eşit kareye ayrılmış, karelere sekizgenler yerleştirilip, içlerine hayvan figürleri işlenmiştir. Sekizgenler erken örneklerde bazen tek başına duran hayvanlar bazen de, birbiriyle mücadele eden üslûplaştırılmış hayvan figürleriyle doldurulmuştur.[3] Daha geç örneklerde ise hayvan figürleri kaybolmuş, yerine üslûplaştırılmış bitki motifleri almıştır. Bu halıların Anadolu'nun neresinde dokunduğu bilinmemektedir. Sadece, zemini ikiye bölünmüş örneklerin, XVI. yy.'da Bergama civarında dokunduğu kabul edilen halılara benzerliği nedeniyle, Bergama civarında dokundukları sanılmaktadır (Res. 1-2).

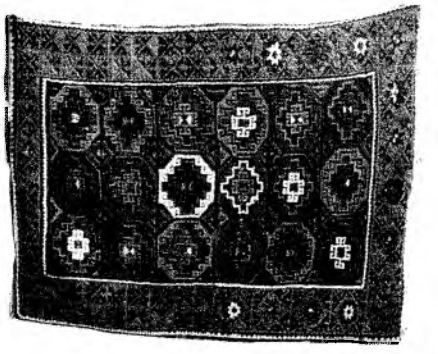
Res. 1- Seccade halısı, Beylikler dönemi, XV. yy. İstanbul-Vakıflar Halı Müzesi (Sanat Tarihi Bölümü arşivi).

Res. 2- Seccade halısı, Erken Osmanlı Devri, XV-XVI. yy. İstanbul-Türk-İslam Eserleri Müzesi (G. Öney arşivinden).

XV-XVI. yüzyılda, Osmanlı Beyliği zamanında dokunan, Osmanlıların ilk dönemlerine ait halılara *Erken Osmanlı Devri Halıları* adı verilir. Bu dönemin halılarını, XV. yüzyıl Anadolu halıları gibi, Avrupalı ressamların tablolarından tanımaktayız. O dönemlerde Avrupa'ya ihraç edilen bu halılar Avrupa'da çok tutulmuştur. Belki bu nedenle ressamlar yaptıkları resimlerde bu halıları fon olarak kullanmışlardır. Özellikle *Hans*

Holbein'in tablolarında görülen bu halılar, II. grubu Holbein tarafından hiç resmedilmediği, *Lorenzo Lotto*'nun tablolarında rastlandığı halde, *Holbein Halıları* adıyla tanınır. Bu halılar bir yandan da İslam minyatürlerinde resmedilmiştir.

XV-XVI. yüzyıl Erken Osmanlı Devri Halıları kendi arasında dört grupta incelenir: Birinci grup halılar küçük karelere bölünmüş, halı zemininde, karelerin içine yerleştirilmiş sekizgenler ve bunların arasındaki, kaydırılmış eksenler halinde düzenlenen, eşkenar dörtgen motifleriyle karekteristiktir. Sekizgen motifler köşelerde ve kolların orta yerinde koç başını andıran düğümler meydana getirir. Ortasında bir gül motifi bulunur. Eşkenar dörtgen şekilli desenler ise geometrik motiflerle süslenir. Eşkenar dörtgenin kısa kenarlarının iki ucunda çogukez elibelinde motifleri yer alır. Kenar bordürlerinde ise, örgülü kûfi yazılar ve çiçek motifleri bulunur. Uşak çevresinde dokundukları kabul edilen bu halılar yün malzemeyle ve Türk düğüm tekniğiyle dokunmuşlardır. Zemini genellikle mavi, bazen kırmızı renklidir. Desenlerinde ise, kırmızı, mavi, kahverengi ve sarı renkler hakimdir.



Res. 3- Çengelli halı, Karapınar (Konya) Emirgazi Köyü, XVIII-XIX. yy. Emirgazi Ulu Cami, 1978.

Erken Osmanlı Devri Halıları ikinci grubu, İtalyan ressam *Lorenzo Lotto*'nun tablolaronda resmedildiği için *Lotto halıları* ismiyle anılır: Bu halıların genel şeması, birinci grup halılara benzer. Halı zemini karelere ayrılır. Karelerden her birine sekizgen motifler, bunların arasında kalan boşluklara da eşkenar dörtgenler yerleştirilir. Her iki bölümün içerisi üslûplaştırılmış bitki desenleriyle bezenir. Kenar bordürlerinde örgülü kûfi yazılar ve çiçek desenleri bulunur. Uşak çevresinde dokundukları kabul edilen bu halılar dokuma tekniği ve renkleri açısından birinci grup halıları andırırsa da, bazı örneklerde kahverengi ve bazen de sarı renklerin bolluğu dikkati çeker.

Üçüncü grup halılarda zemin iki, üç, veya dört eşit kareye bölünür. Karelerden her birine sekizgen motifler yerleştirilir. Bunların da içerisine sekiz köşeli yıldız, ve bitki desenleri, bazen üslûplaştırılmış hayvanlar ve birbirleriyle mücadele eden hayvan figürleri işlenir. Karelerin dışında kalan bölümler çiçek desenleriyle süslenir. Kenar bordürlerinde çoğu kez, örgülü kûfi yazılar yer alır. Bergama (İzmir) çevresinde dokunduğu kabul edilen bu halılar şekil bakımından XIV-XV. yy. Beylikler Dönemi Halılarına, dokuma tekniği açısından da kendinden önceki halı gruplarına benzer. Renklerinde ise, kırmızı, mavi ve kahverengi renkler hakimdir (Res. 2).

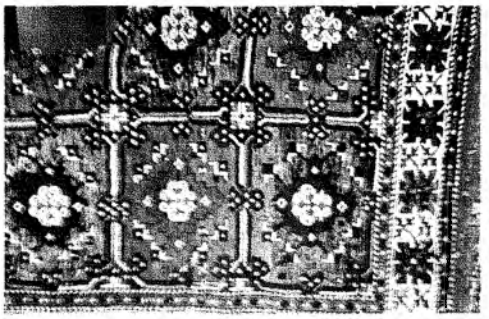
Erken Osmanlı Devri Halılarının dördüncü grubu, şekil ve teknik bakımından, üçüncü grup halılara benzer. Zeminde üst üste yerleştirilmiş bir veya iki kare bulunur. Bazı örneklerde de üç tane kare görülebilir. Karelerin arasında, altında ve üzerinde, bazen de iki kare arasında küçük kareler yer alır. Kenar bordürlerinde çoğukez, örgülü kûfi yazılar dikkati çeker.

Kaynağı XV. yy. halılarına dayanan, XV-XVI. yüzyıl *Erken Osmanlı Devri Halılarının* zemininin iki eşit kareye bölünüp, içine sekizgenlerin yerleştirildiği örneklerine XVIII-XIX. yy. Ayvacık ve Ezine (Çanakkale) civarında dokunan halılarda da rastlanır: Günümüzde bu halılara, halk arasında, zemini süsleyen desenler çark veya elek motifine benzetildiği için *çarklı* veya *elekli halı* denilmektedir. Bugün bu halıların zemininde hayvan figürü yoktur ama, tıpkı XVI. yy. Klasik Osmanlı Dönemi Halıları gibi, bitki motifiyle süslüdür. Kaynaklarda Bergama çevresinde dokunduğu söylenen bu halılar günümüzde Bergama ve çevresindeki köylerde yoktur. Ama Ayvacık ve Ezine çevresinde hâlâ dokunmaktadır. Belki, XV-XVI. yy.'larda Ayvacık ve Ezine çevresinde de dokunmuş, ihraç yeri Bergama olduğu için Bergama halıları adıyla tanınmıştır (Res. 2).

XV-XVI. yüzyılda, Erken Osmanlı Devrinde karşımıza çıkan bir başka halı grubu da *Geometrik Desenli Halılar* veya *Çengelli Halılar*'dır. Sözkonusu bu halılar da, yanlış bir isimlendirmeyle *Flaman ressamların tablolarında görülen halılar* diye adlandırılır. Bunların içinde özellikle *Jan Van Eyck* ve öğrencisi *Petrus Christus* ile, *Hans Memling* resimlerinde görülür. *Jan Van Eyck* ve öğrencisi

Petrus Christus'un resimlerinde zemini eşkenar dörtgen şekilli motiflerle süslü halılar ünlüdür. Sekiz köşeli yıldızların ince şeritlerle eşkenar dörtgen şema verecek şekilde birleştiği ve ortalarında sekiz köşeli yıldızlarla dolgulandığı bu halılar şekil açısından Geometrik Desenli Anadolu Halılarına benzer. *Hans Memling*'in yaptığı resimlerde görülen halılarda da zemin, Erken Osmanlı Devri halılarının birinci ve ikinci grubundaki gibi karelere bölünür. Bunların içerisine de sekizgen ve eşkenar dörtgenler yerleştirilip, geometrik desenlerle bezenir.[4]

Bugün Konya-Karapınar civarında, Arısama, Emirgazi Köyleriyle, çevredeki diğer köylerde zemini eşkenar dörtgenler ve sekizgenlerden meydana gelen desenlerle süslü halılar dokunmaktadır. Bu halıların camilerde serili XVII-XIX. yy.'dan kalma çok sayıda örneği mevcuttur (Res. 3). Zeminin hep geometrik karakterli desenlerle bezendiği bu halıların süslemeleri kilimlere de işlenmiştir. Halk arasında toplu kilim, fardalı kilim gibi adlarla bilinen örneklerde zemin eşkenar dörgen veya sekizgen motiflere bölünür. Bunlardan herbirine *farda* ya da *top* (göbek) adı verilir. Aynı örnekler Aksaray, Niğde, Kırşehir ve Konya, Yozgat, Sivas, Malatya, Elazığ ve Tunceli çevresinde de görülür.



Res. 4- Tabakalı halı, detay, Yunddağ (Manisa), XVII-XVIII. yy. Yunddağ Kalkındırma Kooperatifi, 1987.

Batı Anadolu Bölgesi'nde, İzmir ile Manisa sınırları arasında kalan ve halk arasında *Yunddağ* diye isimlendirilen bölgedeki köylerde halı ve düzdokuma yaygıların (kilim, cicim, zili, sumak) zemini dört, altı, sekiz, oniki vb. eşit karelere ayrılır. Bu karelerden her birine *tabaka*, dokunan örnekler de *tabakalı halı* veya *tabakalı kilim* adı verilir. Dokumalar tabaka sayısına göre de altı, sekiz tabakalı gibi isimler alır. Düz dokuma yaygılarda ve halılarda farklı şekilde süslenen tabakaların içileri halılarda, halkın *ok* adını verdiği, geometrik desenlere doldurulur. Halı yüzeyi, tıpkı XIV-XV. yy. Beylikler Devri Halılarıyla, Erken Osmanlı Devri Halılarına benzer şekilde bezenir (Res. 5). Günümüzde hâlâ dokunmaya devam eden bu halıların Yunddağ köyleri'ndeki camilerde XVIII-XIX. yy.'dan kalma çok sayıda örneği mevcuttur.[5] Ayrıca, İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, kaynaklarda XIV ve XVI. yy.'a tarihlenen bir örnek bulunmaktadır.[6] Aynı şema XV. yy. Timur Dönemi Herat ekolü minyatürlerinde görülüen halılarla da büyük bir benzerlik arzeder.

Anadolu'da *çengelli halı* diye tanınan bu örneklerin XVI. yy. ejderli Kafkas halılarının öncüsü olduğu kabul edilmektedir: Bu halıların, şema açısından, Kafkasya'da 19. yy.'a kadar kullanıldığı, Doğu Anadolu'dan, muhtemelen Karadeniz yoluyla Avrupa'ya ihraç edildikleri bilinmektedir.[7] Kaynaklar bu halıların Doğu Anadolu ve Kafkas menşeli olduğunu söyler.[8] Ancak, yukarıda ismini verdiğimiz İç Anadolu Bölgesi ile, Batı Anadolu Bölgesi'ndeki merkezlerde günümüzde bile dokunmaktadır. Doğu Anadolu Bölgesi'nde Malatya, Elazığ yörelerinde de örnekleri mevcuttur. Dolayısıyla Kafkas menşeli olması mümkün değildir. Ancak, özellikle Kafkas halılarının ejder motifleriyle süslü örneklerini etkilediği kesindir (Res. 3-4).

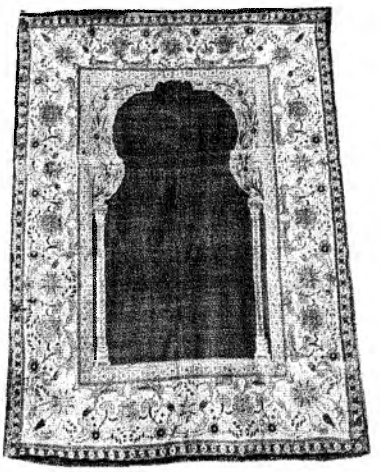
XV-XVI. yüzyılda Anadolu'da dokunupta, yabancı ressamların adıyla tanınan bir başka halı grubu da *Crivelli halıları*'dır. Aslında motif açısından, *geometrik desenli-Çengelli halılar* grubu içinde değerlendirebileceğimiz bu halılarda da geometrik bir şema hakimdir. Sadece, geometrik kompozisyonlar arasında XV. yy. halılarına özgü hayvan figürleri görülür. Budapeşte İparmüvészeti Múzeum'da (El Sanatları Müzesi) bulunan bir örneği ile, Anadolu'da Sivrihisar (Eskişehir) çevresinde bulunmuş birkaç örneği bilinmektedir.[9]

Osmanlı devri Anadolu-Türk halıları XVI. yy.'da altın çağına erişir: Osmanlı Devleti büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. Ekonomik açıdan zenginliğe erişmiştir. Bu büyük imparatorluğun Doğuda ve Batıda parlak zaferler kazandığı bu çağdaki halılar *Klasik Osmanlı Devri Halıları* adıyla bilinir. Bu yüzyılda, özellikle İran ve Mısır ile meydana gelen siyasi ilişkiler sonucu İran ve Memluk sanatını daha yakından tanıma imkanı doğmuştur. İşte bu dönemde iki halı grubu ortaya çıkar. Bunlardan birincisi *Saray Halıları,* ikincisi *Uşak Halıları*dır.

Klasik Osmanlı Devri Halılarının saray çevresinde dokunan örnekleri, Türk Halı Sanatı Trarihinde, *Saray*

Halıları adıyla anılır: Çözgü ve atkı iplerinde ipek, yün ve pamuk, düğüm iplerinde yün ve pamuk kullanılan bu halılar, Anadolu halılarından farklı olarak İran düğümü (sine) ile dokunmuştur. Düğüm iplerinin kalitesi ve sık dokunuşundan dolayı kadife gibi yumuşak bir etki bırakır. Şema bakımından da, günümüzün Hereke halılarına benzeyen, o zamana kadar Anadolu'da hiç görülmeyen bir özelliğe sahiptir. Bu halıların renk ve desenlerinde, başlangıçta İran etkileri hakimken, bir süre sonrasında bunlar Anadolu'ya özgü bir karakter kazanır. Renklerinde kırmızı, sarı, koyu mavi ve çimen rengi yeşilin tonları hakimdir (Res. 5).

Desenlerinde, XVI. yy. İran halılarından esinlenmiş kıvrık dallar, bahar çiçekli dallar, rumîler, hataî, penç ve gonca gül motifleriyle, Türk sanatına özgü lâle, karanfil, sümbül gibi gerçekçi çiçekler, iri hançer yapraklar, Çin bulutu motifleri işlenmiştir. Bir kısım örneklerde bitkilerle süslü küçük madalyonlar verilir. Desenler bu madalyonun etrafında genişleyerek devam eder. Bir bölümünde halı zemini, çiçek bahçesini andıran bir bezeme örneği gösterir. İçlerinde tek renk zeminliler de vardır. Bazen zemin, kaftanlarda görülen, kaplan postu süslemelerine benzer şekilde bezenir. Kenar bordürlerinde ise, genellikle, zemin süslemesine benzeyen desenler ve çin bulutu motifleri bulunur. Bu halılarda asıl amaç zemin süslemesidir, bu nedenle, sonsuzluk görüntüsü içinde uzanan halı yüzeyinde yeni halı zeminleri görülür ve yüzeyde madalyonlar adeta yapıştırılmış gibi, iğreti görünümler kazanır. Bitki motifleri madalyonun altında devam ediyormuş hissini verir. Bazı madalyonlu örneklerde ise, Türk halı sanatının sonsuzluk prensibi dikkati çeker.[10]



Res. 5- Saray halısı-seccade, XVI. yy. sonu, Berlin-İslam Eserleri Müzesi (G. Öney arşivinden).

İran halılarında madalyon halının bütününe hakim vaziyettedir. Bitki ve hayvan motifleri arasında işelenen madalyonlar diğer motiflerle bir bütün meydana getirir. Madalyon bulunmadığı zaman halının genel şeması ortadan kalkar. Saray halılarında ise, başlangıçtan itibaren madalyon ikinci derecede kalır. Halının içinden madalyon sökülüp alınsa bile desenlerin bütünlüğü bozulmayacakmış gibi bir etki bırakır. Daha geç örneklerde ise madalyonlar Türk halılarına özgü bir karakter kazanır. Madalyonlar rumîlerden meydana gelen daire veya eşkenar dörtgen şekilli, küçük, süslemeler haline gelir. Halı içinde kaydırılmış eksenler halinde, sonsuzluk prensibiyle yayılır.

Saray halılarında Anadolu'nun diğer halılarında ender rastlanan bir çeşit bolluğu görülür. İçlerinde dikdörtgen, daire ve masa örtüsü şeklinde örnekler mevcuttur. Anadolu'nun geleneksel halılarında bu tür dokumalar yoktur. Özellikle masa örtüsü ve daire şeklindeki halıların dokunması Avrupa saraylarına hediye amacıyla dokunduğunu göstermektedir. Otoriteler Saray halılarındaki bu çeşit bolluğunu düğüm şeklinin bu tür dokumalara elverişliliğine bağlamaktadır.[11]

XVI. yy.'da özellikle, Yavuz Sultan Selim Dönemi'nde 1516 yılında *Mercidabık*, 1517 yılındaki *Ridaniye Savaşları* sonrasında İran'dan pek çok sanatçı getirilmişti. Kaynaklara göre XVI. yy.'da sarayda da çok sayıda sanatçı mevcuttu. Bunlar bugünkü Topkapı Sarayı ile Ayasofya arasında kalan mahallerlerde yaşamaktaydı. Kendi aralarında *Cemati Acem* (İran asıllı ustalar) ve *Cemati Rum* (Anadolulu ustalar) adıyla iki gruba ayrılan bu ustaların saray için çini, seramik, kumaş ve halı deseni ürettikleri bilinmektedir. Halılardaki bu desenlerin benzerlerine dönemin kitap ciltleri, seramik, çini ve kumaşları üzerinde de rastlanması halı desenleririnin XVI. yüzyılın süsleme sanatına bakılarak geliştirildiği anlaşılmaktadır. Zaten bu desenlerin saray atölyelerinde nakkaşlarca çizilen desenlerle sarayda, yeşil renkli örneklerin ise, o dönemlerde de ipeği ile meşhur Bursa'da dokunduğu kabul edilmektedir. Bursa'da dokunduğu kabul edilen örneklerde malzeme diğer aynı grup halılardan daha farklıdır. Çözgü ve atkıları ipekten yapılmıştır. Çözgüler sarımtırak yeşil renkte ve üç iplikten bükülerek yapılmıştır. Atkılar kırmızı renkli ve bükümsüz tek ipektendir. Düğümleri yündür ve (S) şeklinde bükülmüştür.[12]

Saray halılarının saraydaki bu ustalar tarafından ya da İran'dan getirilen halılara bakılarak dokunduğu sanılmaktadır. Hatta, kaynaklar Kahire'de dokutturulup Anadolu'ya getirildiğini iddia ederler. Yine, halılardan bazılarında dokunan yün ve boyaların Anadoluya özgü olmadığı, halıların yün ve renklerinin İran veya Kahire'den getirildiği de kabul edilmektedir. Düğümler çok ince sık dokumalıdır. M2'de 200.000-700.000 düğüm bulunmaktadır.[13] Saray çevresinin zevkine göre dokunan bu halılar Saraya serildiği gibi yabancı ülkelere hediye olarak gönderilmiştir. Yabancı sarayların envanterlerinde bu halıların adına rastlandığı kaynaklarda belirtilmektedir. Hatta, Avrupa'da çok ragbet görmüş, İspanya halılarında taklit edilmiştir. Almanya, Fransa gibi pekçok ülkede müzelerde bulunan halıların, motif açısından, saray halılarından etkilendiği bilinmektedir.[14]

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya ipek ticaretini elinde bulundurduğu XVI. yy.'da dokunmaya başlayan bu örnekler bir yüzyıl kadar devam etmiş, XVII. yy.'da ipek ticareti üstünlüğü İran'ın eline geçtiğinde de sona ermiştir. Üstelik, Anadolu'nun geleneksel halıları gibi bir gelişim sonucu değil, birden bire ortaya çıkmıştır. Ancak, saraylı gibi yaşamak isteyen, özellikle de Manisa, Uşak gibi saraya yakın çevrelerle, Gördes, Kula, Uşak ve Milas yörelerinde, XVII. yy'dan XX. yy. ortalarına kadar dokunmuş, *Smyrna* (İzmir) *halıları* adıyla Avrupa'ya ihraç edilmiştir.

XVI ve XVII. yy.'da Manisa şehzadelerin yetiştirildiği bir merkez haline gelmiş, diğer Anadolu şehirlerine göre, saray tarafından hep gözetilmiştir. Belki saraya yakınlığı nedeniyle, o dönemlerde halı dokuma potansiyeli de iyi değerlendirilmiştir. Saray, o yıllarda saraya sermek ve yabancı ülkelere hediye olarak vermek için Manisa ve bu şehrin yakınında bulunan Uşak'ta ısmarlama yoluyla halı dokutturmaya başlamıştır. Muhtemelen sarayda, nakkaşlar tarafından çizilen halı modelleri Uşağa gönderilip burada, saray adına dokuma yapılmıştır. Böylece Uşak ve yakınında bulunan kasaba ve köyler bir dokuma merkezi haline gelmiştir.

Uşak çevresinde dokunduğu için *Uşak Halıları* adıyla tanınan halılar yün malzemeyle ve Türk düğüm tekniğiyle dokunmuştur. Renklerinde kırmızı, mavi ve kahverengi hakimdir. Motifleri bakımından *Madalyonlu Uşak Halıları* ve *Yıldızlı Uşak Halıları* adıyla iki gruba ayrılırlar.[15]

Madalyonlu Uşak Halılarında Anadolu-Türk Halı Sanatı Tarihinde ilk kez göbek kullanılmıştır. O yıllarda İran ve Memluklu halılarında çok kullanılan göbek motifi bir süre sonra geleneksel motif haline gelmiştir. Halının ortasında büyükçe bir madalyon (göl-göbek) yer alır. Halının dar yüzlerinde, ortadaki madalyonun simetriği iki yarım madalyon, yan yüzlerinde ise, yıldız şekilli dört madalyon parçası görülür. Böylece halı yüzeyinde yedi tane madalyon dikkati çeker. Madalyon halının bütününden ayrı bir desen gibi işlenir. İçi İran halılarına özgü kıvrık dallar, bahar çiçekleri, bibirine dolanmış bitkiler, XVI. yy Osmanlı süsleme sanatının karakterini yansıtan lâle, karanfil, rumî, hataî, penç, gonca desenleri ve kökeni Çin sanatına dayanan çin bulutu motifleriyle süslenir. Göbek dışında kalan bölümler ise, halının yüzeyinde boş yer bırakmamak kaygısıyla, bitki motifleriyle bezenir. Halının kenar bordüründe ise, halı zeminini süsleyen bitki, çiçek ve çin bulutu motifleri işlenmiştir. Ayrıca, örgülü kûfi yazılar, çin bulutu motifi, çifte rumîli kıvrık dallar ve çiçek desenleri yer alır. Bazen ince şeritler halinde düzenlenmiş bitki motiflerine de rastlanır. Zemini genellikle mavi renklidir. İçlerinde kırmızı renkliler de vardır. En klasik örneklerde ortadaki madalyon koyu kırmızı, yanlardakiler açık mavi, ortadaki madalyonun içi mavi, sarı ve kırmızı renklidir. Bu halılar genellikle büyük boyutludur. İçlerinde 10 m^2 büyüklüğünde örnekler vardır (Res. 6).

Res. 6- Madalyonlu Uşak, XVI-XVII. yy. Berlin İslam Eserleri Müzesi (G. Öney arşivinden).

Madalyonlu Uşak halıları geleneksel bir gelişim sonucu ortaya çıkmamış, ısmarlama yoluyla dokutturulmuştur. Belliki, başlangıçlarda halk tarafından benimsenmemiş, bu nedenle XVI. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış, aynı yüzyılın ortalarında gelişimini tamamla-

mıştır. Yine de, bu kısa sürede, halkın zihninden silinmemiş, geleneksel Anadolu halıcılığı haline gelmese de, döneminde çok büyük bir üne kavuşmuş ve XIX. yy.'a kadar dokunmuştur.[16]

Madalyonlu Uşak halılarının ömrünü tamamladığı yıllarda *Yıldızlı Uşak Halıları* ortaya çıkar: XVI. yy. ortalarında başlayan gelişim, yaklaşık XVIII. yy.'a kadar devam eder. Bu halılar sekiz kollu yıldız şekilli küçük bir göbek ve bu göbeğin altında ve üzerinde bulunan kaydırılmış eksenler halindeki, yıldıza benzeyen, eşkenar dörtgen motifleriyle karakteristiktir. Yıldız ve eşkenar dörtgenler arasında kalan bölümler dal ve yapraklı bitki desenleriyle süslüdür. Yıldızların içleri madalyonlu halılarda da kullanılan, XVI. yy.'ın geleneksel süslemeleri ile bezelidir. Kenar bordürlerinde ise, madalyonlu halılara benzer bir şema görülür. Renklerinde kırmızı, mavi, kahverengi ve sarı tonlar hakimdir. Zemini genellikle kırmızıdır. Çok az örnekte mavi de görülür. Motifleri ise kırmızı, kahverengi, açık ve koyu mavi ve sarı renklidir. En büyükleri 4 m^2 dir. İçlerinde seccade büyüklüğünde, tek veya yan yana çift mihraplı örnekleri de vardır. Renklerinde, madalyonlu halılara göre kırmızı daha fazladır. Desenlerinde ise, sonsuzluk prensibi daha hakimdir. Bordür şekli madalyonlu halılalara benzemektedir.

XVII. yy.'da *Yıldızlı Uşak Halılarının* renk ve desen geleneği devam etmekle beraber, yıldız şekilleri asıl yıldızlı halılardaki görünümünü kaybeder. Yıldızlar bozulmaya başlar ve eşkanar dörtgen şekilli motifler halini alır. Yıldızların etrafı çerçevelerle belirlenir. Bazen, yıldızlar arasında, tezhip kompozisyonunu andıran, saç örgüsüne benzer desenler görülür. Renklerinde ise kırmızı yerine sarı ve kahverengiye kaçan tonlar kullanılır.

Uşak'ta XVII. yy.'da, klasik dönem örneklerini devam ettiren, yeni halı tipleri ortaya çıkar: Bu dönem halılarından ilki madalyonlu halıların geleneğini sürdürür. Türk Halı Sanatı Tarihi'nde *Madalyonlu Halılardan Gelişen Halılar* adıyla bilinen bu halılarda genellikle madalyonlar küçülür ve sayısı azalır. Halı köşelerinde, ortadaki madalyonun simetriği yarım madalyonlar işlenir. Madalyonların içerisi bitki motifleriyle süslenir. Halı yüzeyinde boş kalan yerler süslemesiz bırakılır.

İkinci grup örneklerde yıldızlı halılara benzer bir şema görülür. *Yıldızlı Uşak Halıları'ndan gelişen Halılar* adıyla bilinen bu örneklerde genellikle merkezde yıldıza benzeyen büyük bir madalyon işlenir. Klasik örneklere benzeyen süslemelerinin yanında renklerde farklılaşma dikkati çeker.

XVII. yüzyıl içinde Uşak'ta *ejderli halılar* adıyla tanınan yeni bir halı grubu daha ortaya çıkar: Halı zemini karelere veya eşkenar dörtgenlere bölünür. Bunların da içleri Çin bulutu motifleriyle süslenir. Karelerin köşeleri veya eşkenar dörtgenlerin kenarları Çin bulutu motifleriyle doldurulur. Kenar suları ise yine, Çin bulutu motifleriyle bezenir. Aynı halılar daha geç dönemlerde Gördes ve Kula halılarını da etkiler. Günümüzde bile anılan yörelerde benzer örnekler hâlâ dokunmaktadır.

XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve ekonomik alanda gücünü yitirmeye başladığı bir dönemdir. Bu yüzyıl aynı zamanda, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma'nın da başladığı bir zamana rastlar. Politik başarısızlıkların aksine, imparatorluk sınırlarında, sanatın hemen her alanında bir gelişme görülür. Bu dönemde ortaya çıkan bu halılara *Geç Osmanlı Dönemi Halıları* diyebiliriz.

XVII. yüzyılda Uşak halıları adeta rönesansını yaşar: Bu yüzyılda *Beyaz Zeminli* veya *Post zeminli Uşak Halıları* diye anılan yeni bir halı grubu ortaya çıkar. Bu halılarda zemin genellikle beyaz renklidir. Ancak içlerinde kırmızı ve mor renkliler de vardır. Motiflerinde üç dilimli, kaplan postu görünümlü ve kuş şekilli desenler görülür. Halılar da bu desenlere göre çeşitlilik gösterir.

*Beyaz zeminli Uşak Halıları*nda zemin genellikle nokta gibi görünen, halı zeminine göre, koyu renkli iri beneklerle süslenir. Kaynaklarda *üç loplu, üç dilimli motif* gibi adlarla isimlendirilen bu motifin Çin'den saraya hediye gelen porselenlerin süslemelerinden Türk sanatına geçtiği kabul edilmektedir. Ancak, bu desen geleneksel Anadolu halılarında da kullanılır ve halk arasında, *kedi izi* ve *köpek izi* isimleriyle bilinir.

Anadolu-Türk inancında kedi kutsal bir hayvan değildir. Hatta, kedi halk arasında nankörlüğü nedeniyle çok sevilmeyen bir hayvandır. Ancak, hep dört ayağı üzerine düşmesi gibi bir özelliği ve bunu halk inancına bağlayan bir yanı vardır ki, o'nu yine de sevimli bir hayvan olarak karşımıza çıkartır. Halk arasındaki inanışa göre, peygamberlerden birinin, otururken paltosu üzerine

yavrulayan bir kediyi kaldırıp atmaması, paltosunun kedinin üzerinde oturduğu kısmını kesip kalkması ve kalkarken kedinin sırtını sıvazlaması hep dört ayağı üzerine düşmesinin sebebidir. Bu yüzden de kedi sevilen bir hayvandır. Kedi ve ayak izleri halı, kilim ve kumaşlarda kullanılan bir motif haline gelmiştir.[17]

Köpek, halk arasında, özellikle sadıklığı ile tanınır. Ayrıca, kedi gibi kurnaz olamaması onu sevimli bir hale getirir. Ayrıca, *Kur'an* da adı geçen bir hayvandır. Bu nedenle de kutsal bir özellik taşır. Bunun için de köpek figürü ve köpek ayak izi bir motif olarak kullanılmıştır. Günümüzde de hâlâ kullanılmaktadır.[18]

Kaplan postu desenli halılarda zemin dudak şekilli motiflerle süslenir. Padişahların giydiği kaftanlar üzerinde de görülen bu motif, o dönemlerde kumaştan halıya aktarılmıştır. Muhtemelen padişahın kaplan gibi kuvvetli olduğunu sembolize etmektedir. Bazı örneklerde bu motiflerin arasına kedi-köpek izi motifleri de (üç dilimli motif) işlenir.

Kuşlu halı ismiyle tanınan örneklerde zemin kuşa benzer desenlerle süslüdür. Aslında kuş motifi yoktur. Halı zemini çok yapraklı iri çiçeklerle bezenir. Çiçekleri birbine bağlayan yapraklar kuş şeklinde işlenir. Bu nedenle de halılar kuşlu halı diye isimlendirilmiştir. Desen sonsuzluk prensibi içinde tüm halı yüzeyini doldurur. Kenar bordürlerinde ise, çin bulutu motifleri bulunur (Res. 7).

Res. 7- Kuşlu halı (Uşak), XVII. yy. sonu, Berlin-İslam Eserleri Müzesi, (G. Öney arşivinden).

Post motifli halıların, aynı isimle anılan ama, gerçek bir hayvan postuna benzeyen örneklerine de *Post motifli halı* adı verilmektedir. Bu halılarda zeminde hayvan postuna benzer bir desen yer alır. Bu desenin içi beneklerle süslenir. Bu halıların XVI. yy.'dan önce ortaya çıktıkları ve gelişimini XVI-XVII. yy. boyunca sürdürdükleri kabul edilmektedir. Desenleri hayvan postuna benzediği için *post motifli halı* diye bilinen bu halıların dokuma merkezleri belli değildir. Ünlü örnekleri Konya yöresine aittir.[19]

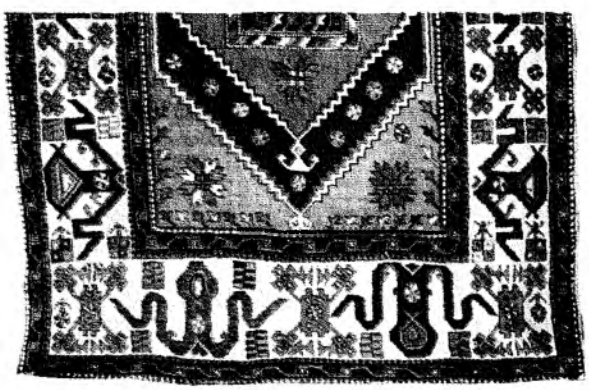
XVII-XIX. yüzyılda, bugünkü Kozak, Yunddağ ve Madra yöresinde dokunan halılar ün kazanmaya başlar. Genellikle seccade şeklinde dokunan halılar o yıllarda Bergama halısı adıyla tanınmış ve bu isimle piyasaya sürülmüştür. Günümüzde ise bu merkezlerden her biri farklı özellikler göstermektedir. Ancak, mevcut dokumalar Uşak sınırından başlayıp Çanakkale'ye kadar uzanan geniş alanlar içinde dokunan halıların özelliklerini taşımaktadır. Özellikle Yunddağ halılarının, Erken ve Klasik Dönem Osmanlı halılarına benzeyen, zeminin karelere bölünmüş şekilleri ile, XVII. yy. Uşak halılarının kenar bordürüne benzeyen *çin bulutu motifi* desenli kenar bordürleri günümüzde hâlâ kullanılmaktadır. XVII. yüzyıl halılarında çin bulutu motifi diye isimlendirilen süslemeler günümüzde, halk rasında, *karabulut* adıyla tanınmakta, halılar da bu isimle adlandırılmaktadır. Zemini XVI. yy. halılarına benzer şekilde karelere bölünen örneklerine ise *tabakalı halı* adı verilmektedir.Yöre camilerinde, benzer desenlerle süslü halıların XVII-XIX. yy.'dan kalma, çok sayıda örneğine rastlanmaktadır[20] (Res. 4-8).

XVI-XVII. yüzyılda, bütün bu gelişmelerin ardında, sessiz sedasız varlığını sürdüren, halı merkezleri de vardır: Bunlar *Transilvanya Halıları*[21] ile Anadolu'nun hangi yöresine ait olduğu bilinmediği için *Yörük Halısı* diye isimlendirilen örneklerdir: *Transilvanya halıları*, eskiden Osmanlı toprağı iken Macaristan'a bağlanan, günümüzde de Romanya sınırları içinde kalan *Trasilvanya* veya *Erdel Bölgesi*'nde bulundukları için *Transilvanya* veya *Erdel Halıları* ismiyle tanınır. Bugün özellikle Macaristan Müzelerinde bulunan örnekleri *Erdelyi Halıları* diye bilinir.[22] Bu Halıların renklerinde, o yüzyıllarda Batı Anadolu Bölgesi halılarında kullanılan kırmızı, kahverengi, sarı, lacivert ve beyaz renkler hakimdir. Kenar bordür süslemeleri günümüzde Kozak ve Yunddağ (Bergama) yöresinde dokunan halıların kenar bordür süslemelerine benzer. Zemin süslemeleri ise, XVIII-XX. yy. Kula halılarında görülen ve bugün halk arasında *vazolu kula* diye anılan halıların zemin süslemesine benzer.

XVII. yy.'da dokunup Avrupa'ya ihraç edilen bu halıların, özellikle yabancı kaynaklarda Uşak civarında imal edildiği belirtilmektedir. Fakat, bu halılarda desen

açısından daha çok Bergama ve Kula halılanın süslemeleri hakimdir. Halının dokunduğu XVII. yüzyılda Kula çevresinin Uşak sınırlarında kaldığı düşünülürse, iddialar doğru kabul edilebilir. Ancak, Kula günümüzde Manisa'ya bağlı bir ilçedir ve XVII. yy.'dan buyana kendine özgü bir dokuma karakteri vardır.

XVII. yüzyılda, Osmanlı Devleti sınırları içinde kalan geniş topraklarda, değişik bölgelerde çok sayıda halı dokunmuştur. Ancak, o dönemlerde göçebe yaşayan insanların dokuduğu halılar, üslûp açısında, bir veya birkaç bölgenin özelliğini taşır. Bunun için de pekçok halının nerede dokunduğu bilinmemektedir. Bu nedenle bazı kaynaklarda sözkonusu halılar *yörük halısı* veya *Anadolu halısı* diye tanıtılır.[23] Yörük halıları içinde, günümüzde *yatak halısı* diye tanınan örnekleri ilginçtir. Yaylacılık yapan insanların yatarken altına serdiği bu halılar genellikle uzun havlıdır. Normal bir halıda yarım santimetreyi geçmeyen havlar bu halılarda, yumuşak olması için dört-beş santimetre yüksekliğindedir. Günümüzde hâlâ dokunmaktadır.



Res. 8- Karabulut halı, detay, XVIII-XIX. yy. Seklik Köyü (Bergama), 1987.

XVII. yüzyılda, Uşak halılarının ününü kaybetmeye başladığı dönemlerde, Batı Anadolu Bölgesi'nde Gördes, Kula, Bergama ve Milas, İç Anadolu Bölgesi'nde de Lâdik, Kırşehir ve Mucur halıları ün kazanmıştır. Bir devre damgasını vuran ve biri ayrı inceleme konusu olan bu merkezler varlıklarını günümüze kadar devam ettirmişlerdir.

Türk Halı Sanatında, Türk düğümüne adını veren *Gördes Halıları* Saray Halıları' na ençok benzeyen halılardır. Belki de Gördes, şehzadeler şehri Manisa'nın saraya yakınlığı nedeniyle, saray halılarının geleneğini devam ettirmiştir. Bu halılar kırmızı, kahverengi ve beyaz renklerle dikkati çeker. İçlerinde lacivert zeminli örnekler de vardır. Erken tarihli halılar genellikle seccade tipindedir. Bordürlerinde dönemin karakterini yansıtan lâle ve karanfiller, günümüzde halkın elma, tarak adını verdiği desenler görülür. Bunu, günümüzde halkın *etlik* dediği şal deseni benzeri, yan yana işlenmiş şeritler takip eder. Üzeri küçük pıtırcık çiçeklerle bezeli bu motiflerin ardından da zemine geçilir.[24]

Halı zemini köşeleri pahlı, tek yönlü bir mihrapla süslüdür. Merdiven halinde daralarak yükselir. Tepe noktasında elibelinde motifine benzer şekilde sona erer. Mihrap köşeleri pah yapar. Mihrap iki yönden, pahlı köşelerden aşağıya doru sarkan çiçeklerden meydana gelen birer sütunce ile taşınıyormuş gibi verilir. Mihrap tepeliğinden aşağıya doğru, çiçek buketine benzer bir kandil sarkar. Kız Gördes adı verilen örneklerinde çift mihrap görülür. Bunlarda ortada, çiçeklerle süslü, küçük bir göbek yer alır. Göbeğin çevresi ibrik motifleriyle kuşatılır. Bazı örneklerinde de, Türk sanatında ilk kez görülen, manzara motifi bulunur. Manzaralı Gördes adı verilen bu halılarda çoğunlukla, bir bahçe içinde bir ev tasviri görülür.[25] Çatılı işlenen evlerin çevresinde ağaçlar işlenir. Yine, XVII-XVIII. yy.'ın Gördes halıları için karakteristik bir süslemesi de sinek motifidir. Muhtemelen Kırşehir halılarından etkilenen bu süslemelerde, günümüzde de dokuyucuları sinek adını verdikleri, küçük benekler bulunur. Halılar da sinekli gördes adıyla tanınır.

Mihrabın altında ve üzerinde halkın bugün, *ayetlik* dediği, dikdörtgen çerçeveler yer alır. Çerçevelerin altta bulunanına *tabanlık*, üstte yeralanına da *alınlık* adı verilir. Alınlık ve tabanlığın içerisi genellikle çift başlı ejder figürüyle süslenir. Bazen, ejderlerin yerine, kenar bordürde kulanılan elma motifleri işlenebilir. Yatık bir (S) şeklinde uzanan ejderler korkunç bir hayvan görünümünde işlenir. Yaklaşık XX. yy. başlarına kadar dokunan tüm halılarda görülür. Ayetlikle köşeler arasında da, günümüzde halkın çınar yaprağı dediği, kenarları tırtırlı, birkaç yaprağın bir araya gelerek meydana getirdiği bir süsleme görülür.

Gördes halılarında, XVIII-XIX. yüzyıldan itibaren, renk ve desenler bozulmaya başlar: Renklerde kiremit kırmızısına çalan kırmızı ve tonları hakim hale gelir. De-

senler gerçekçi bir şekilde işlenir. Göbekli örneklerde göbek şekli farklılaşır. İki yandan sütunce ile taşınan halılarda sütunceler mimari bir karaktere bürünür. Bahçeli gördes, koç buynuzlu gördes gibi yeni halı tipleri ortaya çıkar. XIX. yy. örneklerinde değişim dahada artar. Koyu kırmızı renkli, mihrabın iki taraftan sütuncelerle taşındığı örnekler çoğalır. Bitki motifleri gerçekçi bir şekilde verilir. Özellikle *mecidi gördes* denilen ve Abdülmecid Dönemi'nde dokunduğunu tahmin ettiğimiz halılarda, Hereke halılarına benzeyen, mihrap tepeliğinin yazıyla süslendiği örnekler görülür. Bazı örneklerde ise, geleneksel desenler tamamen kaybolur. Ne olduğu belirsiz, kaynakların haklı olarak *barok gördes* dedikleri halılar ortaya çıkar.

Gördes halılarındaki asıl değişim İngilizlerin, İzmir-Aydın demiryolunun yapımı amacıyla Anadolu'ya girmesi ve bu çevrede kendi isteklerine göre halı dokutturmaya başlamasıyla dahada artar. Hatta, halılar gelenekselliğini yitirir, Gördes halılarının sonunu hazırlayan bir başlangıç haline gelir: Yapımına 28 Eylül 1857'de başlanıp, 7 Haziran 1866'da tamamlanan *İzmir-Aydın demiryolu* hattının bitirildiği yıllarında İngilizler Osmanlı ticaret hayatı ve taşımacılık bakımından önemli rol oynayacak demiryolunu bitirmiş ama, kendileri için de 1934 yıllarına kadar sürecek bir iş alanının kapısını açmışlardır: 1836 yılında, merkezi İzmir'de bulunan *P. De Andrea, 1840 senelerinde Habif ve Polako, 1842 'de T. A. Spartalı* isimli üç tane büyük halı şirketi kurulmuş, bu şirketler 1864'ten itibaren Uşak ve çevresinde iplik ve model vererek halılar dokutturmaya başlamışlardır.

XIX yy. sonlarına doğru, adıgeçen üç halı şirketinin yanısıra, *G. P. ve J.Baker, Sdney La Fontaine* ve *Sykes Co.* isimli İngiliz şirketlerinin kurulmasıyla halı şirketlerinin sayısı altıya çıkmıştır. İplik eğirme, iplerin boyatılması, siparişlerin muhtarlar ve köylerde görevli eğitmenler (kadrosuz öğretmen) ve kendilerinin köyden seçtikleri temsilciler aracılığıyla yürütülmesi gibi tüm işleri ayarlayan şirketler, özellikle 1890 yılından itibaren, Avrupa zevkine göre hazırlanmış ve kareli kağıtlara çizilmiş desenleri de getirerek, Anadolu'ya tamamen yabancı halılar dokutturmuşlar ve bunları *smyrna halıları* adıyla, İzmir limanından Avrupa'ya ihraç etmişlerdir. Desen bulamadıkları zaman da, halkın elindeki kırlent, kanaviçe vb. el işlemelerinin motiflerini halı deseni olarak dokumuşlardır. Bu da Anadolu'da geleneksel halıcılığın bozulmasına, hatta ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Ancak, o dönemin halı imalatı ve ticareti de artmıştır. Buna bir örnek verirsek, 1848 yılında tüm Batı Anadolu'nun halı imalatı 150.000 m^2 iken, 1893'te 400.000 m^2 seviyesine yükselmiştir.[26]

İngiliz şirketlerinin o yıllarda çok para kazanmaları diğer Avrupa ülkelerinin de dikkatini çekmiş, önce bir Avusturya şirketi Uşak'ta 80 civarında işçinin çalıştığı büyük bir halı imalathanesi kurmuş ve yıllık gelirini 12.000 m^2'ye çıkartmıştır. Ardından, içinde Osmanlı tüccarlarının da bulunduğu, sayıları 15'e ulaşan imalat ve ihracatla uğraşan birçok şirket kurulmuştur. Hatta, Yunanlıların Anadolu'yu işgalinden sonra, 1922 yılındaki mübadele sonrasında, Yunanistan'a giden, ama Anadolu'da iken halı dokumayı öğrenen Rum ve Ermeniler, Yunanistan'da halı dokumaya başlamışlardır. Potansiyeli gören Yunanlılar da halıcılığa önem verip, Anadolu'nun Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki ekonomisindeki güçsüzlükten de yararlanarak, Türk halılarıyla rekabet edecek halılar dokumaya kalkışmışlardır. Ancak, halıcılığı bilmeyen Yunanlılar, kısa bir süre sonra, özellikle tüm dünyada 1929 yılına kadar süren iktisadi buhranda, halıcılıktan çekilmişlerdir.[27]

Tüm Anadolu halı üretimini ellerine almak isteyen sözkonusu şirketler 1908 yılında birleşerek *The Oriental Carpet Manufactures Ltd.* (Doğu Halıları İmalatçıları şirketi) adını almıştır. Merkezi İzmir'de, şimdiki Güzel Sanatlar Fakültesi ile Sümer A.Ş. Fabrikası arasında bulunan bu şirket Anadolu'nun Osmanlı dönemindeki halı imalatı ve ihracatını ele geçirerek diğer halı şirketlerini ortadan kaldırmışlardır.

Batı Anadolu'da yalnızca halı değil üzüm, incir vb. tarım ürünlerinin ticaretini de ellerine geçiren İngiliz şirketleri kısa zamanda halıcılık alanında büyük başarılar elde etmişlerdir: Teşkilatlandırdıkları temsilcilikler aracılığıyla, yaklaşık, 48 köyde dokutturdukları halıları köylerden alıp İzmir Limanına getirip, buradan Avrupa'ya ihraç etmişlerdir. Bugün hâlâ yaşayan eski köy temsilcilerinin ifadesiine göre, sadece Göredes'te bir haftada 50 deve yükü (bir deve yaklaşık 300 kg. yük taşımaktadır) halı dokutturup, İzmir Limanı'ndan sevketmişlerdir.

İngiliz şirketlerinin Batı Anadolu Bölgesi'nde halı dokutturduğu yıllarda Bergama da nasibini almıştır. Bergama ve yöresinde Anadolu'nun değişik bölgelerine ait halılar dokutturulmuş, Bergama desenleri alınarak başka yerde kullanılmıştır. Özellikle Bergama halılarının zeminin ikiye bölünmüş şekilli örnekleri Kayseri çevresinde *Manchester tipi halılar* adıyla dokutturulmuştur. Açılan halı atölyesi nedeniyle Bergama çok kötü günler yaşamıştır. Şehirde İngilizler tarafından açılan fabrikada çalışan halk, halıların kalitesinin bozulması sebebiyle ayaklanmış, fabrikayı yağmalamıştır.[28]

Sözkonusu halı şirketi daha ilk yıllarda İzmir, Burdur, Isparta, Urla, Kırkağaç'ta halı fabrikaları kurmuş, bunu Anadolu'nun değişik yerlerindeki halı fabrikaları takip etmiştir: 1913 yılı istatistiklerine göre, adıgeçen bu şirketin kendi fabrikaları dışındaki Uşak, Gördes, Kula, Demirci (Manisa), Simav (Kütahya), Isparta, Eğridir, Burdur ve Buldan (Denizli) gibi merkezlerde toplam 8.165 tezgâhı vardı ve bu tezgâhlarda yaklaşık 25.257 işçi çalışmaktaydı. Aynı şirketin İzmir Limanı'ndan ihraç edilen halılarının %90'lık payı mevcuttu.[29]

Böyle bir ortamda, XIX. yy.'da, Anadolu'nun en büyük halı merkezi dururumundaki Gördes, Daha Birinci Dünya Savaşı yıllarından önce düğüm, desen, renk özelliklerini kaybetmeye başlamış, geleneksel dokuma malzemesi yünün yerini pamuk almıştır. Üstelik Anadolu'nun her yerine ait desenleri dokuyarak, adeta, kendi deseni dışında her tür deseni dokumuştur. Sonuçta, 1929 yıllarından itibaren adıgeçen şirketin iflas etmesiyle, yerli tüccarların aynı dokuma geleneği üzerinde ısrar etmesi, halkın kendi deyimiyle, *saray halıcılığından bugünkü harc-ı alem halıcılığa* gelinmiştir.

Geç Osmanlı Döneminde Gördes kadar ünlü bir halı merkezi de *Kula*'dır. Şekil ve desen bakımından da Gördes halılarına benzer. Örnekleri genellikle seccade şeklindedir. Renklerinde halkın Kula kırmızı dediği turuncu, mavi, yeşil, lacivert ve beyaz renkler hakimdir. Geç dönemlerde siyah da görülür. Özellikle kula kırmızısı renğiyle Gördes halılarından ayrılır.

XVII-XVIII yy. Kula halılarında geniş kenar üzerinde dönemin karakterini yansıtan lâle ve karanfil motifleri, çınar yaprağı, günümüzde halkın *etlik* dediği yan yana işlenmiş, şal motifine benzer desenler görülür. Bu şekliyle Gördes halılarına benzerse de renk farklılığı nedeniyle ondan ayrılır. Zeminde tek yönlü bir mihrap yer alır. Mihrap tepeliği üçgen alınlık şeklinde sona erer. Mihraptan aşağı doğru hayat ağacı motifi sarkar. Bunun yerinde bazen manzara motifi bulunur. Bazı örneklerde manzaralar simetrik şekilde işlenir. Ziminin çiçeklerle süslendiği örnekleri *bahçeli Kula,* sineklerle bezenenleri de *sinekli Kula* adıyla tanınır. Mihrabın altında ve üzerinde, halkın ayetlik dediği, dikdörtgen çerçeveler yer alır. Bunların içine, Gördes halılarından faklı bir şekilde, ayet yazılır. Bazı örneklerde şiir ve tarih bulunur.

Res. 9- Seccade halısı (Kula), detay, (yılanlı Kula), XIX. yy. Kula-Kurşunlu Cami, 152x125 cm. Yün, 1985.

XIX. yüzyılda Batılı şirketlerin halı dokutturduğu Kula'da halı motifleri değişmeye başlar. Mavi, kırmızı ve siyah renkler yoğunlaşır. Kenar bordürde halkın *Hacı Recep Suyu* diye isimlendirdiği, bir ters bir düz yerleştirilmiş lâle ve karanfiller ortaya çıkar. Bunların lacivert zeminlilerine *safirol* denir. Zeminde küçük bir göbek işlenir. İçi bitki motifleriyle doldurulan göbeklerin iki yanında, göbeği çevreler şekilde işlenen, halkın *yılan* dediği, lâle ve karanfil desenleri işlenir. Çiçekli kula, vazolu kula, ejderli kula, kömürcü kula, lâdik kula gibi isimlerle tanınan tipleri ortaya çıkar (Res.9). Aynı yüzyılda Batı Anadolu halı ticaretini ele geçiren İngiliz şirketlerinin bu çevrede de ısmarlama halı dokutturması hatta, halı atölyeleri açmasıyla, Gördes'te yaşanan bozulma Kula'da da yaşanmıştır. Klasik desenlerin yerini kocaman çiçeklerle süslü, kaba tüylü halılar almış, Kula'ya özgü seccade tipininin yanısıra karyola halısı, somya halısı, yolluk halısı, sandalye minderi gibi yeni tipler gelişmiştir.[30]

1934 yıllarında İngiliz halı şirketlerinin iflas etmesiyle, bu şirketlerde çalışanların işsiz kalması sonucu, da-

ha önce İngilizler adına temsilcilik yapan bazı kişiler halı tüccarlığına başlamış, İngilizlerin yaptığı gibi ısmarlama yoluyla halılar dokutturup, İzmir, İstanbul gibi büyük şehirlerde açtıkları halı mağazalarında satmaya başlamışlardır. Günümüzde de kendileri ya da çocukları aynı mesleği devam ettirmektedir. Bu dönemde yerli halı tüccarlarının yanısıra, işsiz kalanları yeniden bir iş sahibi yapmak, bölgedeki potansiyeli canlı tutmak için devlet desteğiyle halı fabrikaları da kurulmuştur. Bunların arasında, 1950 yıllarında, Kula'nın yerlisi *Çolaklar* tarafından kurulan *Kula Mensucat A.Ş.* büyük bir üne kavuşmuş, halı dokumanın yanısıra kumaş ve battaniye de üretmeye başlayınca o yıllarda Kula'dan İzmir'e taşınmıştır. Ancak bu fabrikanın da 1985 yıllarında iflas etmesiyle Kula halıcılığı çok şey kaybetmiştir. Günümüzde halâ tüccarlar ve Sümer Halı aracılığıyla yörede halı dokutturulmaktaysa da istenilen seviyede değildir

Uşak, Gördes ve Kula'nın en iyi dönemini yaşadığı XVI-XVII. yy. içinde, anılan bölge halıcılığı içinde kalan *Demirci, Selendi* gibi merkezler, çok iyi bilinmememekle beraber herhalde o dönemlerde adıgeçen Uşak, Gördes ve Kula sınırları içinde kalmaktaydı. Ancak, XIX. yy.'dan itibaren İngiliz şirketlerinin buralarda da halı dokutturdukları, temsicilikler kurdukları ve 1934 yılında da bu şirketin iflas etmesiyle yöre halıcılığının bir çıkmaza girdiğini, günümüzde halâ yaşayan o dönemin temsilcileri ile kaynaklardan öğreniyoruz:[31] Desen açısından İngiliz şirketleri Gördes ve Kula'da dokutturduğu halılara benzeyen bu halılar günümüzde de dokunmaya devam etmektedir. Ancak, XX. yy. başlarındaki gibi kalitesiz ve sıradan halı olma özelliğini de korumaktadır.

Batı Anadolu Bölgesi halıları içinde ele alınacak bir halı grubu da *Milas Halılar*dır. XVII. yüzyıl Saray Halıları'na renk açısından en çok benzeyen bu halılar günümüze kadar belki de hiç bozulmadan gelen nadir merkezlerden birisidir. Milas halıları tüm Batı Anadolu halıları gibi seccade şeklindedir. Şeftali kırmızısı, bal sarısı ve beyaz renklerle karakteristiktir.

Halıların kenar sularında testere dişi gibi çentikli ince dar bir bordür görülür. Bunun devamında, halkın *kösele* dediği çiçek motifleri yer alır. Halıların kalitesi bu motiflerin sayısına bakılarak tayin edilir. Geniş kenarları üzerinde dönemin karakteristik süslemesi olan lâle, karanfil, eli koynunda, tarak ve çıngıllı cafer motifleri yer alır. Zeminleri ile kenar suları eş büyüklüktedir. Mihraplı örneklerde mihrap eşkenar dötgen şelkillidir. Beyaz zemin üzerine oturan mihrabın üzerinde hayat ağacı motifleri mevcuttur. Mihrapsız örneklerde genellikle küçük göbekler bulunur. Halkın *turunç* dediği göbekler eşkenar dörtgen şekillidir. Daha çok *Ada Milas* isimli halı tipiyle tanınır. Ayrıca, yılanlı Milas, Gemici suyu Milas, Göbekli Milas tipleri yaygındır (Res.10).

Res. 10- Oda halısı, detay, Mucur yöresi, XVIII. yy. Sorgun (Yozgat)-Yaycılı Köyü Cami, 1986.

XIX. yy.'dan itibaren Milas halılarında yeşil renkler çoğalır. Özellikle XVIII. yy.'da Kafkaslardan, daha sonraki dönemlerde de Balkanlar, adalar ve Doğu Anadolu'dan gelen göçler sonrasında değişik halı tipleri dokunmaya başlar.[32] Bu yüzyılda, Şark Halı Kumpanyası'nın Batı Anadolu Bölgesi'nde dokutturdukları kötü halılardan Milas halıları da payını almış, yörede renk ve desenlerde bozulmalar başlamış, Milas halıları o dönemlerde sıradan bir halı haline gelmiştir.

XVII. yüzyılda *Lâdik* (Konya), halıcılık açısından, Anadolu'nun önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. Genellikle seccade tipinde dokunan halılar kırmızı, kahverengi, mavi, lacivert, yeşil ve beyaz renklerle karrakteristiktir. Kenar bordürlerinde günümüzde halıcılar arasında *lâdik gülü* diye tanınan, üslûplaştırılmış lâle ve karanfil desenleriyle, bir ters bir düz yerleştirilmiş çiçeklerden meydana gelen bir süsleme görülür. Halıların zemini genellikle iki kısma ayrılır. Altta veya üstte tek yönlü, bazen bir bazen üç dilimli bir mihrap yer alır. Merdiven halinde daralarak yükseleln mihrap tepe noktasında eleibelinde motifi ile son bulur. Mihrabın içi boş bırakılır veya hayat ağacı motifi ile süslenir. Mihrabın tepeliğinde sitilize edilmiş bitki, ve çiçek motifleri ile hançer yapraklar bulunur. Mihrabın altında veya üstünde, uçları ok gibi sivri ze-

minler üzerinde, uzun saplı, yaprak ve çiçekleri bulunan çiçek motifleri yer alır. Halk arasında *sümbül* adıyla bilinen bu desenler aynı devre ait Kırşehir halılarında da görülür. XVIII. yüzyıldan itibaren, günümüzde halkın *direkli halı* dediği, mihrabın iki, dört veya altı sütunce ile taşındığı örnekler görülür. XX.yy. başlarına kadar dokunan bu motifler bu tarihten sonra kaybolur.

Lâdik halıları XVIII. yy.'dan itibaren değişmeye başlar. Bitki motifleri gerçekçi bir hale gelir. İnce dal ve yapraklardan meydana gelen desenler tüm halı yüzeyini kaplar. Sarı ve yeşil renkler çoğalır. XIX. yy.'dan itibaren seccade tiplerinin yanısıra, bugün halk arasında *çift halı* veya köy halısı diye isimlendirilen halılar ortaya çıkar. Yüzyılın sonlarında yeşil renkler çoğalır. Ladik gülü desenleri değişmemekle birlikte, mihrabın altında veya üzerinde yer alan sümbül desenlerinin sayısı azalır. Mihrap formu değişmeye başlar.[33]

XVII. yüzyılda gelişen bir başka halı grubu da *Kırşehir halılarıdır*. Kırmızı, kahverengi, mavi, lacivert, yeşil, beyaz ve sarı renkleriyle karakteristiktir. Geniş kenar üzerinde bir ters bir düz yerleştirilmiş çiçeklerden meydana gelen gelin ağlatan motiflleri, pıtırcık çiçekler ve lâdik halılarından alınan lâdik gülü deseni görülür. Halıların zemininde tek veya çift yönlü bir mihrap bulunur. Mihrap merdiven halinde daralarak yükselir. Mihrabın kenarları, günümüzde halk arasında *tilif* denilen, farklı renkli birkaç şeritle kuşatılır. Mihrap köşeliğinde, bugün halkın *kelebek* dediği, bitki karakterli süslemeler görülür. Mihrabın dar kenarlarının altında ve üstünde halkın *sandık* dediği, dikdörtgen şekilli çerçeveler yer alır. Çerçevelerin içi yatık (S) şeklinde uzunan çift başlı ejederlerle süslenir. Yaklaşık XIX. yy.'dan itibaren ejderler başları aşağı dönük şekilde verilmeye başlar. Bu tarihlerden sonra ejderler şekini kaybeder. Bazı örneklerde ise çok kollu ve çok başlı tasvir edilir.

Kırşehir halıları manzara motifi ile karakteristiktir. Özellikle seccade ve sedir halılarını süsleyen manzaralarda, etrafı bahçe duvarıyla çevrili evler ve ağaçlar görülür. Kula ve Gördes halılarının manzaralarından çok farklıdır. Kula ve Gördeste ağaçlar selvi şeklinde iken, burada sögüt tipinde yuvarlaktır. Aynı yüzyıllarda sinek adı verilen desenler yaygınlaşır. Mavi zemin üzerinde farklı renklerle işlenen sinekler genellikle mihrap köşeliklerinde yer alır. Dokunan örnklerine de *sinekli halı* adı verilir.

XVIII. yüzyıldan itibaren Kırşehir halıları değişmeye başlar. Sarı renkler çoğalır. Sandıkların içini dolduran ejderlerin şekli bozulur. XIX. yüzyıldan itibaren de Kırşehir halılarında hızlı bir gerileme başlar.Yabancı halı şirketlerinin yörede dokutturduğu halılarda Batı Anadolu desenleri yaygınlaşır. Motifler farklılaşır. El, ayak gibi motiflerin yanında tavuk, keçi gibi, gerçek şekline çok yakın hayvan motifleri işlenmeye başlar. Birinci Dünya Savaşı yıllarında da pamuk malzeme yaygınlaşır. Renklerde kimyasal boyalar kullanılır. XX. yy.'ın ortalarına doğru da tüm özelliklerini kaybeder.[34]

Res. 11- Göbekli halı, Milas, XIX. yy. Yün malzemeli, 1996.

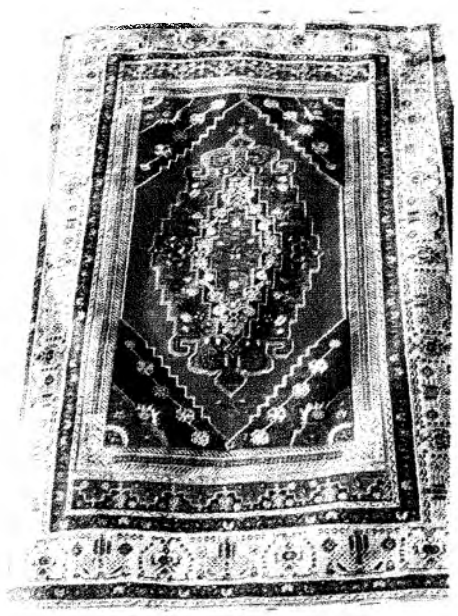
XVII. yüzyılın ünlü halı merkezlerinden biri de *Mucur halıları*'dır. Bugün Kırşehirin bir ilçesi olan Mucur'un halıları Kırşehir halılarından farklı bir şekilde gelişmiştir. Kenar sularında, dar bordürde ev şekilli motifler görülür. Geniş bordürleri ise, bir açık bir koyu renkle verilen, çok yapraklı çiçeklerle süslenir. Zeminde tek yönlü bir mihrap yer alır. Bazı örneklerde, özellikle XVII. yy.'da çift mihraplılar da görülür. Mihrabın üstünde, uçları ok gibi sivri desenler bulunur. Mihrap köşeliklerinde günümüzde halkın *kandilli su* dediği üçgenlerin içinin geometrik desenlerle doldurulduğu bir süsleme dikkati çeker. Kandilli su ile mihrap arasında kalan boşluklar da ibrik motifleriyle bezenir.

XVIII. yy.'dan itibaren renklerde bozulma başlar. Kahverengi ve yeşil tonlar artar. Özelllikle XIX. yy.'da yeşil renkler daha da çoğalır. Halının kenar sularında ve zeminde, Kırşehir halılarının köşeliklerinde görülen, kelebek benzeri yapraklar yer alır. Aynı yüzyılın sonlarında kiremit kırmızısı ortaya çıkar. Halının zemininde yer alan seccadeler iç içe işlenmeye başlar. Kenar bordürde görülen

büyük çiçeklerin yerini daha belirsiz, silik çiçekler alır. Bu özellikler yaklaşık XX. yy. ortalarına kadar devam eder[35] (Res. 11).

Bergama halıları XVII-XIX. yüzyıllarda da Anadolu'nun ünlü halı merkezlerinden biridir. Özellikle XVI-XVII. yy. örneklerinde XVI. yy. halılarında kullanılan zeminin iki eşit kareye bölündüğü halılara benzeyen motifler dikkati çeker. Ancak, motifler kareler halinde değil, tıpkı aynı dönemde dokunan Yunddağ Düz Dokuma Yaygılarındaki gibi, eşkenar dörtgen şekillidir.[36]

XIX. yüzyıl Anadolu halıcılığının son bir hamlesi Hereke'de yaşanır. Osmanlı Devleti'nin Avrupaya açılmaya başladığı, Tanzimat'tan bir süre öncesinde, 1838 yıllarında II. Mahmud Dönemi'nde İngiltere, Fransa gibi devletlerle yaptığı anlaşmalar sonrasında, yabancıların Türkiye'de ticaret yapması daha kolay bir hale getirilmiştir. Bu yıllardan sonra sanayi makinalaşmaya başlamış, bunun sonucunda da el emeği ucuzlamış, pek çok insan işsiz kalmıştır.[37] Bergama, Uşak gibi pekçok merkezde insanlar fabrikaları yağmalamış, olaylar çıkmıştır.



Res. 12- Seccade halısı, Taşpınar (Aksaray), XX. yy. başları, Yün malzemeli, 1982.

Tanzimat'la birlikte, hergün kötüye giden dokumacılığı canlandırıp eski haline getirmek için Osmanlı Devleti çareler aramaya başlamış ve o yıllarda İstanbul'da çeşitli alanlarda açılan fabrikaların yanında, İzmir, Afyon, Adana, Tarsusu gibi yerlerde halı ipliği fabrikaları kurulmuştur. 1843 yılında da Hereke'de kumaş fabrikası açılmıştır.[38] Aynı yıllarda Şark Halı Kumpanyası da (Şirketi) Anadolu'da, İzmir, Uşak, Manisa, Muğla, Afyon, Burdur, Isparta, Kırşehir, Kayseri, Konya, Sivas, Maraş gibi illerde halı dokutturmaktadır.

Hereke fabrikası sarayın ihtiyaçlarını karşılamak ve fazla gelen malları halka satmaya devam ederken, 1835 yılında, ordunun kıyafet ve fes ihtiyacını karşılamak için Feshane fabrikası kurulmuş, yaklaşık 1896 yılına kadar çalışmıştır.[39] Kaynakların ifadesine göre, Sultan Abdülaziz zamanında Manisa ve Sivas'tan ustalar getirilerek Hereke Fabrikası'nda fes, çorap, falina üretimi yanında, yün ve ipek halılar'da üretilmeye başlamıştır. Fabrika'da daha çok saray halılarına benzer şekilde halılar üretilmiştir. Ancak, o yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomisine büyük bir katkı sağlamış, işsiz pek çok insana iş imkanı doğmuştur. Bitmekte olan geleneksel Türk halıcılığı'nın, gelişen sanayi karşısında bir alternatifi haline gelmiştir. Fabrika 1933 yılında da Sümerbank'a bağlanmıştır.[40] Günümüzde Hereke'de gerek, Sümer halı, gerekse özel teşebbüs aracılığıyla dokuma geleneği devam ettirilmektedir.

XIX. yüzyılda, geleneksel usullerle halı dokuyan mevcut eski halı merkezlerinin yanısıra, İç Anadolu Bölgesi'nde Karaman, Karapınar, Sille, Kavak (Konya), Yahyalı, İncesu, Tomarza, Bünyan (Kayseri), Bor, Çamardı, Maden (Niğde), Kırşehir, Yozgat, Sivas, Taşpınar (Aksaray) gibi yeni merkezler görülür. Batı Anadolu Bölgesi'nde ise, Döşemealtı, (Antalya), Yağcıbedir (Balıkesir), Kozak, Yunddağ (İzmir-Manisa), Ayvacık, Ezine (Çanakkale), Dazkırı (Afyon), gibi merkezler ismini duyurmaya başlar. Bu arada sesini duyuramayan, diğer halılar kadar örnekler veren merkezler de mevcuttur. Bugünkü ünlü halı merkezlerinin pekçoğu eski dokuma merkezlerinin devamcısıdır[41] (Res. 12).

---

1 Osmanlı Devri halıları hakkında geniş bilgi için bkz.: Ch. G. Ellis, "The Ottoman Prayer Rugs", *Textile Museum Journal*, XI/4, December 1969, s. 4-22; Oktay Aslanapa, *Türkish Art And Architecture*, London, 1971, New-York, 1972, s. 291-301; O. Aslanapa, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1972; O. Aslanapa-Y. Durul, *Selçuklu Halıları*, İstanbul, 1973, s. 68-81; Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s. 43-131. O. Aslanapa, *Halının Bin Yılı*, İstanbul, 1984.

2 Beylikler Devri halıları hakkında geniş bilgi için bkz.: K. Erdmann (çev.: H. Taner), *Der Türkische Teppiche Des 15. Jahrhunderts* (15. Asır Türk Halısı), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul (tarihsiz); G. Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Türk Halı Sanatı-II", *Bilim Birlik Başarı*, s. 41, Y. 10 (yer ve tarihsiz), s. 4-7.

3 Bergama halıları hk. bkz.: N. Atasoy, *Bergama Halıları*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Basılmamış Doktora Tezi, İstnabul,1956;

O. Bayatlı, "Begama Dokumaları", *Türk Etnografya Dergisi*, S. 2, 1957, s. 53-55; M. H. Beattie, "Some Weft-Float Brokaded Rugs of The Bergama-Ezino Region", *Textile Museum Journal*, III/2, December, 1971, s. 20-26.

4 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, s. 73-74.

5 Yunddağ yöresi düz dokuma yaygıları ve halıları hk. bkz.: B. Deniz, "Yunddağ Yöresi Düz Dokuma Yaygıları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Kültür Bakanlığı yayını, Ankara, 1992' den ayrı basım, s. 69-84; B. Deniz, "Yöre Özellikleriyle Yunddağ Halıları", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, İstanbul 23-27 Eylül 1991, c. II, Ankara 1995, s. 33-46.

6 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, levha: 30.

7 K. Erdmann, *Der Türkische Teppiche Des 15 Jahrhunderts*, s. 61-62; Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, s. 74.

8 K. Erdmann, *Der Türkische Teppich des 15 Jahrhunderts*, s. 61-62.

9 Crivelli halıları hk. F. Batari, *Ottoman Turkish Carpets*, Budapest, 1994, s. 15, 95.

10 Saray halıları hk. bkz.: E. Kühnel-L. Bellinger, *The Textile Museum Catalogue Raisonne Cairene Rugs And Others Tecnically Related, 15-th. Century-17 th. Century*, Washington, 1957, s. 41-82. K. Erdmann, "Neure Unter Suchungen Zur Frage Der Kairener Teppiche", *Ars Orientalis*, IV, 1961, s. 65-105. O. Aslanapa, "Osmanlı Saray Halıları Meselesi", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 19-24 Ekim 1959*, Ankara 1962, s. 28-32. Ş. Yetkin, "Osmanlı Saray Halılarından Yeni Örnekler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII, 1976-77, s. 143-165.

11 Bu konuda geniş bilgi için bkz.: E. Kühnel-L. Bellinger, *The Textile Museum Catalogue Raisonne Cairene Rugs And Others Tecnically Related, 15-th. Century-17 th. Century*, Washington, 1957, s. 57-64,81-82. K. Erdmann, "Neure Unter Suchungen Zur Frage Der Kairener Teppiche", *Ars Orientalis*, IV, 1961, s. 78-88, 88-100. Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s. 105-106.

12 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, s. 107.

13 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, s. 106, 107, 125,

14 K. Erdmann, "Neure Untersuchungen zur Frage Kairener Teppich", *Ars Orientalis*, IV, 1961, s. 70-73. K. Erdmann, "Kairener Teppiche I. Europaische und İslamische Quellen des 15-18. Jahrhunderts", *Ars İslamnica*, 7, 1940, s. 55-81. Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, s. 107, 125.

15 Uşak halıları hk. bkz.: B. Atalay, *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları*, Ankara, 1967. G. Samuk, "Uşak Halılarının Dünü ve Bugünü", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, s. 32, Ekim 1984, s. 107-133. G. Samuk, "Tarihte Uşak Halıları", *Kaynaklar*, s. 3, Bahar 1984, s. 40-44.

16 H. Ö. Barışta, "19. Yüzyıla Ait Türk Halılarından Nevşehir'de Bulunan Beş Örnek", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 9 th International Congress of Turkish Art*, c. I, Anakara, 1995, s. 265-273.

17 Kedi motifi hk. Bkz. B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, E.Ü. Edebiyat Faültesi Dergisi, S. III, İzmir, 1984, s. 67.

18 Kur'an da köpek ile ilgili ayet için bkz.: *Kehf Suresi/18, 10-27. Ayet*. Köpek figürü için bkz.: B. Deniz, "Arısama Halıları", *Lâle*, Türk Petrol Vakfı Yayını, s. 5, Aralık 1987, s. 9-15.

19 Post Motifli Halılar hk. bkz.: O. Aslanapa, "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri", *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuat Köprülü Armağanı*, Melanges Fuat Köprülü, İstanbul, 1953, s. 31-36.

20 Yunddağ ve Kozak halıları hk. bkz.: B. Deniz, "Yöre Özellikleriyle Yunddağ Halıları", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, İstanbul 23-27 Eylül 1991, c. II, Ankara, 1995, s. 33-46. B. Deniz, "Kozak (Bergama) Yöresi Halıları", *Arış*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Y. 1, S. 2, Agustos 1997, s. 18-37.

21 Transilvanya Halıları hk. bkz.: J. Vegh-C. Layer, *Tapis Turcs. Prevenant des Eglises et Collections des Transilvanie*, Paris, 1925. F. Batari, *Ottoman Turkish Carpets*, Budapest, 1994, p. 20-23. T. P. Hoving, *İslamic Carpets, The Josph V. Mc. Mullan Collection*, Münich (tarihsiz), catalogue: 21. R. Ettinghausen, *Ancient Carpets*, L. A. Mayer Memorial Institute For Islamic Art, Jerusalem, 1977, catalogue 7.

22 Geniş bilgi için bkz.: F. Batari, *Ottoman Turkish Carpets*, p. 19-23. *Turecké Koberce Osmanské Doby, Z 15-19. Stoletti*, Ze Sbirek Umeleckoprümyslového Muzea V Budapesti, Kveten-Cerven, 1986, p. pp. 140-142. G. Károly, *Aszkelák, Devisek, Imaszönyegek*, (tarihsiz), p. 82-83, 85-87.

23 Bu tür isimlendirmeler için bkz.: E. Gans Ruedin, *Le Tapis de L'Amateur*, Fribourg, 1975, s. 64-67. F. Spuhler-H. Konig- M. Volkmann, *Alte Orientteppiche*, München, 1978, s. 67. *İslamic Carpets*, The Joseph V. Mc. Mullan Collection, Münch, 1985, plt. 25. L. Mackie, The Splendor Turkish Weaving, *The Textiles Museum*, Vashington, D. C. 1973, s. 38, pl. 41-42.

24 Gördes halıları hak. bkz.: J. F. Ballard, *Illustrated Cataloque of Ghiördes Rugs of The 17th and 18 th Centuries From The Collection of J. Ballard*, St. Luis 1916. C. T. D. May, "Ghördes Prayer Rugs", *Bullington Magazine*, XXXIX, 1921, p. 54 vd. O. Aslanapa, *Türk Halı Sanatı*, İst., 1972, s. 11-12. Ü. Bilgin, "Eski Gördes Seccadeleri", *Manisa*, s. 4, 1983, s. 66-79. B. Deniz, "Gördes Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, s. 45, 1986, s. 13-19.

25 Manzaralı halılar hk. bkz.: R. Arık, "Turkish Landscape Carpets", *Halı*, The International Journal of Oriental Carpets and Textiles, Vol. 1, no: 2, 1978, s. 123-128. R. Arık, "Manzaralı Halılar", *II. Miletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, c. V, Ankara, 1983, s. 23-30.

26 Konuyla ilgili geniş bilgi için bkz.: M. Busen, "The New Levant Company", *Journal of The Royal Central Asian Society*, Vol 3, pt. 1, 1920, s. 24-27. O. Kurmuş, *Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi*. Ankara, 1978, s. 101-110. Z. Sönmez, "Batı Anadolu Türk Halıcılığın 19. Yüzyıldaki Durumu Üzerine", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Halıları Özel Sayısı, s. 32, 1984, s. 95-106. S. Yetkin, "II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-i Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi-I", *Toplumsal Tarih*, c. V, S. 26, Şubat 1996, s. 14 vd. Ş. Yetkin, II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-ı Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Hah Ticarethanesi-II", *Toplumsal Tarih*, c. V, s. 27, Mart 1996, s. 26 vd.

27 Konuyla ilgili geniş ve ayrıntılı bilgi için bkz.: S. Yetkin, "Sanatsal Üretimin Pazarlanmasında Milliyetçi Tartışmalar (1922-1927), Ege'nin İki Kıyısı Arasında Halı Rekabeti", *Toplumsal Tarih*, c. 11, s. 62, Şubat 1999, s. 11-19.

28 O. Bayatlı, *Bergama'da Yakın Tarih Olayları*, XVIII-XIX. yy. İzmir, 1957.

29 Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 95-106.

30 B. Deniz, "Kula Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, Y. 11, s. 43 (tarihsiz), s. 13-19.

31 V. Armağan, "Demirci Halıcılığı", *Gediz Dergisi*, c. VIII, s. 97-98, Manisa 1945, s. 3-4.

32 Milas halıları hk. bkz.: B. Deniz, "Milas Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, s. 9, 1987, s. 13- 20; S. Bayraktaroğlu, "Milas Halılarından Değişik Örnekler", *Kültür ve Sanat*, S. 1, Aralık 1988, s. 56- 59.

33 Lâdik halıları için bkz.: B. Deniz, "Lâdik Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, S. 46, Y. 12, 1986, s. 13-18.

34 B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S. III, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1984, s. 25-81; B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Bilim Birlik Başarı*. Y. 12, s. 47, 1986, s. 18-24.

35 B. Deniz, "Mucur Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, Y. 12, S. 48, 1987, s. 20-24.

36 Yunddağ halı ve düz dokumayaygıları için bkz.: B. Deniz, *Yöre Özellikleriyle Yunddağ Halıları*, s. 33-46; B. Deniz, "Yunddağ Yöresi Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Antalya 6-11 Mayıs 1991, c. V, Maddi Kültür, Ankara, 1992, s. 69-84.

37 Ö. Küçükerman, Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası, *Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*, İstanbul, 1987, s. 29; H. Alantar, "Dünyaca Ünlü Has İpek Halılar Hereke Halıları", *Antika*, s. 3, Haziran 1985, s. 31-33 (ing. 34).

38 Ö. Küçükerman, *a.g.e.*, s. 29-57.

39 Ö. Küçükerman, *Türk Giyim Sanayi Tarihindeki Ünlü Fabrika "Feshane" Defterdar Fabrikası*, İstanbul, 1988, s. 15.

40 Ö. Küçükerman, Hereke Fabrikası, s. 58.

41 Geç Dönem Osmanlı halı merkezleri ve buralarda dokunan günümüz halıları için bkz.: B. Deniz, B. Deniz, Mucur Halıları, s. 20-24; B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, s. 25-81; B. Deniz, Lâdik Halıları, s. 13-18; B. Deniz, Milas Halıları, s. 13- 20; B. Deniz, Kula Halıları, s. 13 – 19; B. Deniz, Gördes Halıları, s. 13 – 19; B. Deniz, Kozak (Bergama) Yöresi Halıları, s. 18-37; B. Deniz, Arısama Halıları, s. 9-15; B. Deniz, Yöre Özellikleriyle Yunddağ Halıları, s. 33-46; B. Deniz, "Taşpınar Halıları", *Sanat Dünyamız*, Y,9, s. 25,1982, s. 18-22; B. Deniz, "Taşpınar Halıların-da Desen", *I. Ulusal El Sanatları Sempozyunu Bildirileri*,18-21 Kasım 1981, İzmir 1984, s. 112-119.

OSMANLI DÖNEMİ DÜZ DOKUMA YAYGILARI (KİLİM, CİCİM, ZİLİ, SUMAK)

PROF. DR. BEKİR DENİZ
EGE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Türk Dokuma Sanatında kilim, cicim, zili, sumak gibi iki veya daha çok iplik grubuna dayanarak yapılan, düğümsüz ve havsız dokumalara *düz dokuma yaygı* ya da, halk tabiriyle, kısaca *kilim* denir.[1] *Düz dokuma yaygılar* kendi arasında, teknik açıdan, *kilim, cicim, zili* (sili), *sumak* (verneh) gibi çeşitlilik gösterirler. Bu dokumaların her birinin kendine özgü dokuma tekniği, süsleme özelliği ve türleri vardır. Hatta, kullanım yerleri de birbirinden farklıdır.

İki veya daha çok iplik grubunun, çeşitli şekillerde birbiri arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilen ürüne *dokuma* denir. Dokumanın en basit şekline *bez* veya *bezayağı dokuma* adı verilir. Dokumalar, yatay ipler (atkı), dikey iplerin (çözgü) arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilir. Desen yatay iplerle (atkı) elde edilirse *atkı yüzlü dokuma*, dikey iplerle elde edilirse *çözgü yüzlü dokuma* adını alır.

İki iplik sistemine dayanılarak yapılan, tersi ve düzü aynı görünen, havsız ve düzgün (kabarık olmayan), yer sergisi (yaygı), duvar örtüsü (duvar kilimi), yük örtüsü, perde, yastık vb. işler için kullanılan dokumalara *kilim*, kötü yünlerden dokunan, ev sergisinde de kapı eşiği veya daha çok tepelenen yerlere serilen ya da eskiyen ve değersiz sayılan kilimlere *palaz* veya *palas* denir. Keçi kılı (tiftik) ve kötü yünlerden, iliksiz kilim tekniğiyle, çoğu kez desensiz ve basit şekilde dokunan, ev döşemesinde de, palaz gibi, kapı eşiğine, halı veya kilim altına serilen, çadır yapımında, at arabasıyla ekin sapı (buğday, çavdar, arpa sapı), saman, ot taşımada kullanılan *geri*, *haral* (büyük çuval) ya da *heybe, torba* gibi taşımacılıkta faydalanılan dokumalara da *çul* adı verilir.

Res. 1- Parmaklı kilim, Çankırı yöresi, XVIII-XIX. yy. Çankırı Ulu Cami, 1984.

Atkı yüzlü dokumalarda, deseni meydana getiren atkı dışında renkli desen ipleri de (desen ipi-yüz ipi) kullanılabilir. Bu ipler dikey ya da yatay yönde ilerletilerek yüzeyde kabarık motifler meydana getirilir. Renkli desen iplerinde her birinin uçları serbest bırakılır. Bu nedenle dokumanın düzgün tarafında dağınık ve karmaşık ipler görülür. Bu tür örneklere *cicim* denir. Bazen de, desen ipleri çözgülerin arasından, yatay yönde, bir, iki, üç veya daha fazla çözgü üzerinden atlatılarak geçirilir ve uçları, cicimdeki gibi, serbest bırakılır. Bunlara da *sili* veya *zili* ismi verilir. Bir kısım dokumalarda ise, desen iplerinin sayısı artırılıp, çözgülerin üzerinden ters ve düz yönden sarılarak ilerletilir. Bu tür örneklere de *sumak* denir. Cicim, sili, sumak gibi dokumalarda, dokumanın ters ve düz yüzü, kilimdeki gibi düz değildir. Aslında dokumanın tersi olan, fakat bize düzgün yüzüymüş gibi görünen yüzeyinde desenler kabarık ve düzenli, bize göre ters görünen ön yüzünde ise, desen iplerinin uçları dağınık ve kopuktur.

Tezgâh üzerinded ik uzanan iplere (çözgü) düğüm atılır ve yatay ipler (atkı) belirli bir yönde gidip geri döndürülüp sıkıştırılırsa, yüzeyde *havlı* (tüylü) bir dokuma meydana gelir. Bu tür dokumalara da *halı* (düğümlü dokuma) denir. Halının diğer dokumalardan farkı havlı ve düğümlü olması, ters ve düz yüzünün değişik görünmesidir.

Anadolu'da halı ve düz dokuma yaygıların malzemesi yündür. Yün her ailenin kendi beslediği koyunlarından elde edilir. İlkbahar ve sonbaharda koyunun sırtından *kırkılan* (kesilen) yün yıkandıktan sonra, yün tarağı ile taranıp temizlenir. *Kirmen, iğ* veya *çıkrık* ile iplik haline getirilir. *Gelep* (büyük yumak) şekline sokulan ipler boyanmak üzere hazırlanır. Daha sonra da tezgâha aktarılıp dokumaya geçilir.

İpler dokunmadan evvel boyanır. Çözgü ipleri genellikle renksiz, atkı ipleri renklidir. Her bölgenin, hatta her köyün kendine özgü boyama usulü vardır. Boyanacak ipler bitki ve doğal boyalarla evde boyanır veya seyyar boyacılara boyattırılır. Sentetik boya Tanzimat yıllarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bitkiler ve boyayıcı doğal maddeler sonbaharda toplanır, kurutulup ezilir veya boyama sırasında bütün halinde veya ezilerek boya kazanına konulur ve halkın kendi deneyimleriyle kaynatılır. Bitki ve doğal maddelerle yapılan boyama güç ve zahmetli bir iştir. Ancak, dokuma kalitelidir. Sentetik boyalarla yapılan boyama daha kolay ama kalitesizdir.

Boyanan ipler dokunmak üzere tezgâha aktarılır. Halk arasında bu işleme *tezgâh hazırlama* denir: Yere karşılıklı iki ahşap *kazık* (çubuk) çakılır. Kazıklardan her birinin yanına birer kişi oturur. Üçüncü bir şahsın kazıklar etrafında paralel veya çapraz dolandırdığı ip, kazıkların yanında oturan kişilerce, birbirine gemici düğümü şeklinde bağlanır. Halk arasında bu işleme de *dıdılama* adı verilir. Buradan alınan çözgü ipleri tezgâh üzerine aktarılır ve dokumaya geçilir.

Anadolu'da düz dokuma yaygılar *ıstar, hana, halı ağacı, ip ağacı* gibi isimlerle bilinen dik tezgâhlarla, *üç ayak* denilen üç ağaçtan yapılmış tezgâhlar ve *culfalık* (tevni-tavnı, dızgah) gibi isimlerle anılan pedallı tezgâhlarda dokunur. Tezgâhın parçalarından her birine verilen isim yörelere göre değişir. Tezgâha dik gerilen iplere, genellikle, *çözgü, çezgi, eriş, arış*, yan atılan iplere de *atkı, geçki, arageçki, argaç, argeç* isimleri verilir. Atkı ipleri aynı zamanda deseni meydana getirdiği için bunlar *desen ipi, yüz ipi, organtı* (öğrenti) gibi isimlerle de adlandırılır. Dokuma sırasında atkı ve desen iplerini sıkıştırmak için ağaçtan, ağzı demirden yapılmış *kirkit* veya *didik* diye bilinen aletten yararlanılır. Bazen, özellikle İç Anadolu Bölgesi'nde, yine aynı malzemeden yapılmış, halkın *sümük* diye tabir ettiği, iki ya da üç dişli alet kullanılır.

Dokumaya geçmeden evvel, sökülmemesi için, dokumanın başlangıç kısmı, iliksiz kilim tekniğinde, 5-10 cm. eninde dokunur. Bu bölüme *ağızlık, topraklık, toprakçalık* veya *kilimlik* adı verilir. Aynı dokuma düz dokuma yaygı bittikten sonra da tekrarlanır ve benzer isimlerle adlandırılır.

Düz dokuma yaygıların kalitesi, halk arasında, değişik usûllerle hesaplanır. Ancak, atkı ve çözgü ipinin sayısı, çözgü ve atkı iplerinin kg. ağırlığı, yumak sayısı, kilim veya yaygının dokunduktan sonraki kg. ağırlığı kaliteyi belirtir. Diğer yandan, iplerin yün veya pamuk oluşu da kaliteyi etkiler. Tüm Anadolu'da pamuk iple dokunan örnekler kötü sayılır. Yapılan dokumaya da *çaput dokuma* adı verilir.

Düz dokuma yaygılarda kullanılan desenler halılara göre daha zengindir. Halı düğümlü bir dokuma olduğundan, istenilen deseni işlemek güçtür. Düz dokuma yaygılarda ise serbest bir işleme tekniği vardır. Dokuyucu bir desene belli bir yerden başlayıp sonuna kadar götürebilir veya bir desenden diğerine atlayabilir. Bazen deseni zenginleştirmek için dokumanın arasına kilim, zili, cicim veya sumak tekniklerinden birini vaya birkaçını ekleyebilir. İsterse kilim, cicim, zili tekniklerini aynı örnek üzerinde kuşaklar halinde dokuyabilir. Hatta, dokumanın arasına, dokuma esnasında, boncuk, saç teli ya da renkli ip ve yün parçaları yerleştirebilir. Bunlardan her biri dokumaya değişik bir görünüm kazandırır. Ancak, kilimlerin deseni halıya göre daha da karmaşıktır. Bu nedenle dokuyucular kilimden çok halı dokumayı tercih ederler.

Anadolu'da desene, yörelere göre değişmekle birlikte, *yanış, nakış, örnek, örenek, model, organtı (öğrenti)* gibi isimler verilir. Her yörenin kendine özgü deseni

vardır. Ancak, bu desenler üslûplaştırılarak verilir. En çok bitki desenleriyle, insan ve hayvan tasvirleri, inanç ve geleneklere bağlı semboller işlenir. Desenlerin büyük bir bölümü Ortaasya Türk geleneklerinin izlerini taşır. Bunların her birinin yörelere göre değişen anlamları vardır.

Düz dokuma yaygılar arasında daha çok namazlık, yer sergisi, duvar örtüsü, sedir örtüsü, yastık, heybe, çuval, torba türleri görülür. Ayrıca, bu dokumalar desenlerine göre isim alır.

ANADOLU-TÜRK DÜZ DOKUMA YAYGI TİPLERİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Anadolu-Türk düz dokuma yaygıları, teknik açıdan, *kilim, cicim, sili, sumak* (verneh) olmak üzere dört ayrı tip gösterir. *Kilim* iki iplik sistemine dayanılarak yapılan, tersi ve düzü bulunmayan yer sergisi (yaygı), duvar örtüsü, perde, yük örtüsü, yastık vb. işler için kullanılan *havsız* (tüysüz) bir dokumadır. Kilimin halıdan farkı havsız ve düğümsüz olması, düz dokuma yaygılardan ayrılan yönü ise, iki iplik sistemiyle yapılması ve desenlerinin kabarık olmamasıdır (Res.1-2).

Res. 2- Muharrem kilim, Diyarbakır çevresi, XIX. yy. Diyarbakır Ulu Cami, 130x387 cm. 1985.

Kilim kelimesinin farsçadan geldiği söylenirse de, Türkçe bir kelimedir. Farsça da aynı anlama gelen *gelim, kelim* kelimelerinin Türkçeden alındığı kabul edilmektedir. Tüm Slav dilleriyle, Ukrayna ve Güney Rusya dillerine Türkçeden geçmiştir ve *kilim* şeklinde kullanılmaktadır. Yine kilim kelimesinin "Farsça ve Türkçe yazılmış eski metinlerde *yere serilen yaygı* ve *derviş cübbesi* anlamına geldiği, bazı eski Türkçe metinlerde de *saçaklı kilim* kelimesine rastlandığı, asıl bu terimin bugün bizim anladığımız kilim kelimesinin karşılığı olduğu" söylenmektedir.[2] Kaynaklar kilim kelimesinin, *Kaşgarlı Mahmud*'un XI. yy.'da yazdığı *Divanü Lûgati-'t-Türk*'te iki ayrı anlamda kullanıldığını ve halı, kilim, keçe, döşek gibi yere serilen eşyalara da *kıviz, kiwiz, küvüz* denildiğini, XIX. yy. metinlerinde de kelimenin *kilim* şeklinde söylendiğini belirtmektedirler.[3] Halı'ya da *tülüğ yazım* adı verilmekteydi. Yine *Divanü Lûgati-'t-Türk*'teki bilgilere göre XI. yy. da iplik elde etmek için *iğ* ve *kirmen* kullanılıyordu. İğ'in ağırlığına *arguşak* deniyordu.[4] XI.yy.dan kalma Selçuklu dönemine ait *Makamat* minyatüründe de iğ resmi görülür. Tezgâha dik atılan iplere, günümüzdeki gibi *eriş* (arış), yan atılanlara da *arkağ* (argaç) deniyordu.[5]

Kaynaklar, kilim kelimesinin XIV.yy. metinlerinde de aynı isimle söylendiğini belirtmektedir.[6] XVI-XVII. metinlerinde, narh defterleri ve terekemelerde de aynı şekilde kullanılmaktadır.[7] Günümüze kadar da aynı isimle söylenegelmiştir.

Kilim, bugün Anadolu'da herkes tarafından bilinmekle beraber, bölgelere hatta köylere göre değişen ayrı isimlerle tanınmakta ya da düz dokuma yaygılardan her birine, teknik özelliklerine bakılmaksızın, *kilim* denir. Bursa yöresinde *kıyiz,* Yalova (Bursa) çevresinde *kiyiz*, Emirdağ (Afyon) civarında *köyüz-küyüs,* Çorlu, Tekirdağ çevresinde *çergi-çerge* (ince yün kilim-ince kilim), Edirne yöresinde *çerge* (yaygı, kilim), Niğde yöresinde *çergi*[8] ve *kilim,* Beyşehir (Konya) yöresinde *farda,* Konya, Aksaray, Kırşehir civarında *kilim* ismiyle anılmakta, Yozgat ve Sivas çevresinde düz dokuma yaygıların hepsine birden *kilim* denilmekte, Manisa ve İzmir yöresinde ise, *sili* dokumalara *kilim,* kilim teknikli dokumalara da *yaygı* adı verilmektedir. Ayvacık ve Ezine (Çanakkale) çevresinde ise kilim teknikli dokumalara *çul,* zili-kilim veya kilim-cicim karışımlı dokumalara da *kilim* denilmektedir.

Anadolu'da kilim kadın ve genç kızlar tarafından dokunur. Özellikle genç kızlar tarafından çeyiz eşyası olarak hazırlanır. Dokumacılığın yapıldığı merkezlerde dokuma yapmasını bilmeyen genç kız yoktur. Öyle ki, dokuma yapmasını bilmeyenler evlenemezler (evde kalır). Dokuma yapmasını bilmeyen köylerdeki delikanlılar dokuma yapan köylerin kızlarını tercih

ederler. Böylece, dokuma bilen bir gelin köydeki diğer kızlara dokumacılığı öğretir. Her genç kıza daha evlenme çağına gelmeden evvel annesi tarafından çeyiz hazırlanır. Kız gelinlik çağına geldiğinde kendisi de bu eşyalar arasına yeni çeyizler dokur. Maddi durumuna göre değişmekle birlikte, genellikle her genç kız en az dört tane kilim, dört tane düz dokuma yaygı (cicim-zili), iki üç tane halı, çok sayıda heybe ve torba dokumak zorundadır.

Batı Anadolu Bölgesinde, Manisa, İzmir, Aydın, Denizli ve Uşak yöresinde ev süslemesinde torba kullanılır. Odanın saçakları yan yana dizilmiş, rengarenk torbalarla süslenir. Yakın akrabaları düğüne davet etmek için namazlık veya torbalar davetiye yerine kullanılır. Yozgat, Kayseri, Kırşehir, Niğde, Aksaray, Tokat, Amasya, Çorum gibi yörelerde kayınpeder, kayınvalide, kayınbirader ve görümce gibi damadın yakınlarını düğüne davet etmek için gelin olacak kız tarafından, halkın *okuntu* veya *yolluk* (davetiye) dediği, namazlık türünde, küçük boyutlu kilim ve halılar dokunur. Çeyizinde kendi dokuduğu halı, kilim veya düz dokuma yaygısı bulumayan gelin için ardından laf edilir. Hiç bir genç kız böyle bir duruma düşmek istemez. Bu nedenle de elinden geldiğince çok sayıda halı ve düz dokuma yaygı hazırlar.

Res. 3- Yük kilimi, Eskil (Aksaray), H. 1225 (M. 1810) tarihli, 500x170 cm. Yün malzemeli, Eskil Ulu Cami, 1982.

Anadolu'da kilim halıdan daha kıymetlidir. *Halı, kilim için dokunur*: Ev sergisinde odanın orta yerine kilim, bunun etrafına da halı serilir. Yani halı kilimden arta kalan yerleri doldurmak için kullanılır. Ayrıca kilim daha çok duvar süsü (duvar kilimi) şeklinde değerlendirilir. Bu tür örneklere *duvar kilimi* denir. Bu kilimler hem duvar süslemesi hem de duvardan gelecek soğuk, sıcak veya nemi önler. Anadolu'da günümüzde de, duvar kilimi veya halısı dokumak bir gelenektir.

Anadolu'da kilim taşımacılıkta da kullanılır: Taşımacılıkta kilim halıdan daha pratiktir. Belki bu nedenle kilim halıdan daha çok yaygınlaşmıştır. Göçebelik döneminde ve günümüzde yaylacılık yapan insanlar eşyalarını, hayvan sırtında, kilime sararak taşırlar. Normal kilime göre daha uzun boylu dokunan bu örnekler halk arasında *yük kilimi* ismiyle tanınır (Res.3).

Yine, Anadolu'daki geleneğe göre kilim, yüklük, ocak vb. yerlerin önününe perde olarak gerilir. Eğer yüklük yoksa yatak, yorgan gibi malzemeler ahşaptan yapılmış, *musandıra* adı verilen, yerden 50-60 cm. yükseklikteki sekiler üzerinde yerleştirilir. Halk arasında *yük* tabir edilen bu bölümlerin önüne de düz dokuma yaygılardan birisi, tercihen, kilim örtülür. Böylece hem eşyalar gizlenir, hem de odanın bir köşesinde toplanan yük güzel bir örtüyle kapatılır.

Anadolu'da kilim eskiden de sadece ev eşyası değil, cami, mescid, medrese, şifahane gibi dini ve sosyal kurumların sergisi (yaygı) için de kullanılıyordu. Sözkonusu kurumlara hayır amacıyla serilebildiği gibi, vakıf eser olarak da bağışlanmaktaydı. Günümüzde de yine ev sergisi yanında cami, mescid gibi dini yapılara da serilmektedir.[9]

Anadolu'da kadınlar genç kızlığı sırasında veya evlendikten sonra kendisi ve kocası için sağlığında veya öldükten sonra hayrına camiye serilmek üzere halı ve düz dokuma yaygı dokurlar (tımarlar). Dokuma yapmasını bilmeyenler, ısmarlama yoluyla, başkasına dokutturur. Taraflardan birisi ölünceye kadar saklanır. Özellikle yaşlı hanımlar bunları kefenlik bezleriyle birlikte, sandığın bir köşesinde hazır halde bekletirler. Bu örnekler diğer dokumalar gibi alınıp-satılmaz. Darda kalınsa bile elden çıkartılmaz. Öldükten sonra "kişinin bu dünyadan götürebileceği tek malının yaptığı iyilikler ve camiye bağışlayacağı bir kilim ve birkaç metrelik kefen olduğu" inancıyla, *dünyalık* olarak saklanır. Erkek veya kadın öldüğünde, cenaze üzerine

serilen düz dokuma yaygı, mezarlıktan dönüşte, ölen kişinin hayrına camiye serilir.

Camiye bağışlanan bu halı veya düz dokuma yaygıya *ölümlük* (halı-kilim) denir. Ancak, Anadolu'nun her yerinde değişik isimlerle tanınır. Sözgelimi, Çanakkale yöresinde *ölümlük kilim*, Konya, Aksaray, Kayseri, Kırşehir çevresinde *ahretlik kilim* (öbür dünya kilim), Manisa, Denizli, Aydın çevresinde *sargı kilimi* (tabuta sarılan kilim) adı verilir. Sözkonusu bu dokumalar, bağışlandıktan sonra caminin malı sayılır. Hiç kimse tarafından alınamaz, kullanılamaz ve satılamaz. Kullanma hakkı tamamen serildiği camiye aittir. Bağışlayan kişinin daha sonra, bağışladığı bu dokumaları, geri isteme gibi bir hakkı da yoktur. Zaten, hiç kimse, onur kırıcı böyle bir davranışa tenezzül etmez. İşte Anadolu'da camilerin, vakıf gelirleri bulunmasa bile, halı, kilim ve diğer düz dokuma yaygılarla, katmanlar meydana getirecek kadar dolu olmasının sebebi budur.

Res. 4- Cicim (perde), Sivas yöresi. XX. yy. başları, Divriği Ulu Cam, 1985.

Dokuma açısından kilim halıdan daha zordur. Özellikle iki parçalı kilimlerde (şak kilim) desenler karşılıklı (simetrik) gelmek zorundadır. Desenleri karşılıklı dokuyamayan kadın beceriksiz kabul edilir ve halkın deyimiyle, "desenleri denk getiremeyen avrat, avrat sayılmaz". Ayrıca, dokuyucular arasında da küçük görülür. Bu nedenle desen isimleri arasında "gelin ağlatan, karı boşatan" gibi motif isimlerine rastlanır.

Kilimler, genellikle *iliksiz* ya da *ilikli kilim* (yarık-gedirgeli kilim) tekniğinde dokunur: Dokuyucu bir desenden diğer desene geçerken arada bir atlama meydana getirmez, iki deseni birbirine atlama yapmadan bağlayabilirse buna *iliksiz kilim* denir. *İliksiz kilimlerde*, en basit dokuma tekniği olan *bezayağı* dokumalardaki (düz bez dokuma) gibi, *atkı yüzlü* bir dokuma yapılır: Tezgâha dik gerilen iplerin bir altından bir üstünden geçirilen yatay ipler (desen ipi), dokumanın şekline göre az veya çok kirkitlenerek sıkıştırılır. Desen ipi (atkı) dokumanın bir başından diğer başına kadar gidip geri döndürüldüğünden yüzeyde herhangi bir bölünme meydana gelmez. Atkıların sıkıştırılması sırasında da çözgü ipleri görünmez. Ya sade (düz) dokunur veya farklı renklerdeki iplerle süsleme yapılır. Bazen kuşaklar halinde, halkın *çıbıkk* (çubuk), *yol, tahta* dediği, dokunan örnekleri de aynı isimlerle adlandırdığı bir süsleme yapılır. Bazen araya cicim teknikli dokumalar yapılabilir.

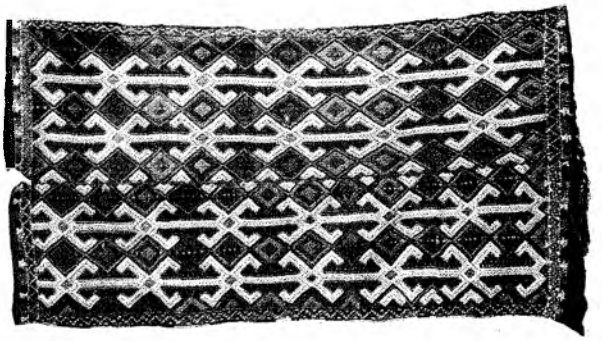
Sözkonusu tüm bu kilimlerde dokuma tekniği basit, süslemeleri az olduğu için, *ölümlük* vb. amaçlar için dokunanlar dışında, halk arasında makbul sayılmaz. Bu nedenle, serildiği yerin önemine göre *çul* veya *palaz* (palas) adıyla anılır. Bu teknikle dokunan örnekler daha çok *çul, palaz, çadır, heybe* olarak kullanılır. Özellikle Manisa yöresindeki *beşik kilimi* diye bilinen örneklerle, Ayvacık-Ezine (Çanakkale), İzmir ve Aydın civarında yaşayan yörüklerce dokunan *ölümlük kilimler* aynı teknikle ve sadece kırmızı renkle dokunurlar. Bazen kenar bordürler ilikli kilim tekniğiyle dokunarak zemin çerçevesi belirtilir. Bu örneklere de halk arasında *farda kilim* denir.

İlikli kilimlerde farklı renklerdeki desen ipleriyle (atkı) deseni meydana getirir. Başka bir deyişle, renkli desen iplerinin (atkı) karşılaştıkları noktalarda geri dönüşleri sırasında boşluklar meydana gelir. Halk arasında bu boşluklara *yırtık, kirtik, delik, yarık, farda, ilik, gedirge, göz* gibi isimler verilir. Bu teknikle dokunan kilimlere de *ilikli kilim, gedirgeli kilim* vb. isimler verilir.

Kilimde ne kadar ilik bulunursa kilimin yapısı o derece zayıflar. Bu nedenle ilikler çeşitli şekillerde yok edilir. Kilimler de iliklerin yok edilmesi şekline göre yeni teknik isimler alırlar. Başlıcaları: "iliksiz, dikey çizgisi olamayan kilimler, iliklerin çift kenetlenmeyle yok edildiği kilimler, iliklerin eğri atkı ile kapatıldığı kilimler, normal atkıların arasına ek atkı-

ların sıkıştırılmasıyla iliklerin yok edildiği kilimler, atkıların aynı çözgüden döndürülmesiyle iliklerin yok edildiği kilimler, iliklerin eğri atkılı konturla kapatılarak yok edildiği" kilimlerdir.[10]

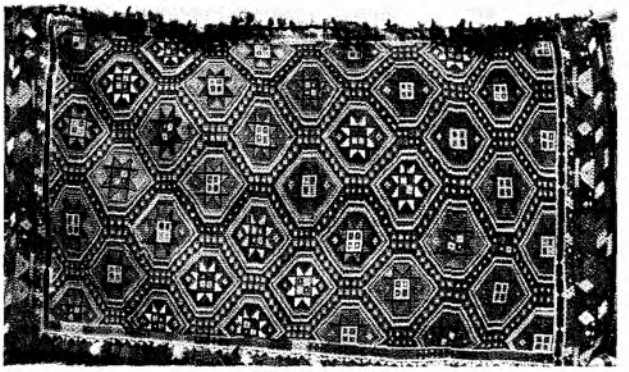
Cicim bez ayağı dokumaların üzerine renkli iplerle yapılan ya da farklı tekniklerle dar ve uzun dokunan, kesilen kilim parçalarının yan yana eklenmesiyle meydana getirilen sergi, örtü, perde vb. amaçlar için kullanılan, havsız (tüysüz) bir dokuma çeşididir.[11] Cicim, halı ve diğer düz dokuma yaygılar gibi Türklerin eskiden beri bildikleri bir dokuma türüdür.[12] Günümüzde Anadolu'da halı ve kilim dokuma merkezlerinin hemen hepsinde dokunmaktadır. Anadolu dışında İran'da da görülür.



Res. 5- Koç buynuzlu zili, Kutluköy (Aksaray) dokuması, XIX. yy. Kutluköy Eski Cami, 1978.

Cicim kelimesinin, kaynaklarda, Farsçadan geldiği söylenirse de, Türkçe bir kelimedir.[13] Günümüzde halk arasında *Cicim, cecim, çecim, cacım, çalma* gibi değişik isimlerle bilinir. Anadolu'da dokuma teknikleri farklı olmakla beraber, bazı dokumalara da cicim denilmektedir. Sinop, Trabzon ve Gümüşhane çevresinde, *ince dokunmuş nakışlı kilime,* Elazığ'da *ince halıya,* Niğde, Konya, Kayseri, Çorum yöresinde *tülü* veya *bırakmalı* diye anılan dokumalara, Amasya, Yozgat, Elazığ ve Tunceli civarında da *dasdar* dokumalara *cicim* adı verilmektedir (Res.4).

Cicim bir veya iki kişi tarafından dokunur. İki kişi dokuduğunda bunlardan biri öne, diğeri arkaya oturur. Dokumanın asıl yönü dokuyan kişiye göre ters kısmıdır. Burada ipler dağınık ve karışıktır. Tersinde ise, ipler düzgün bir kompozisyon meydana getirir. Kullanılan ve düzgün yüz diye belirtilen kısmı burasıdır. Arkada oturan kişi deseni meydana getiren renkli ipleri, desenin durumuna göre, iki veya üç çözgü üzerine sarıp, öndeki dokuyucuya verir. Halk arasında bu işleme *çalma* denir. Dokuma da bu isimle anılır. Önde oturan dokuyucu motiflerin düzgün durmasını sağlar ve her desen sırasından sonra üzerinden atkı ipi geçirip, kirkitle sıkıştırır. Dikey hatlı motiflerde desen iplerinden her biri çözgüler üzerinde devamlı yükseltilir. Özellikle yatay karakterli motiflerde deseni meydana getiren her ip kesilip, ikinci bir defada yeniden başlatılır. Boşta kalan ip uçları serbest bırakıldığı için dağınık ve sarkıktır. Düz yüzü ise, kirkitle sıkıştırma sırasında dışarı doğru taşar ve kabarık görünür. Cicim, desenlerin uygulanışı bakımından üç ayrı teknik özellik gösterir. Bunlar, "atkı ve çözgü yüzlü bezayağı (düz dokuma) cicim, sarma motifli cicim ve çözgü yüzlü cicim" dir.[14]



Res. 6- Zili yaygı, Seyidgazi (Eskişehir), XX. yy. başları, Battal Gazi Külliyesi (Sanat Tarihi Bölümü arşivi).

Zili üç veya daha fazla iplik sistemine dayanılarak yapılan bir düz dokuma yaygı türüdür. Bazı eski kaynaklarda uzun kilime de sili denildiği belirtilmektedir. Yine aynı kaynakların ifadesine göre *sili-zili* kelimesi Türkçe veya Farsça kökenden gelmektedir.[15] Anadolu'da, daha çok *sili* veya *zili* isimleriyle tanınır. Günümüzde Manisa, İzmir, Çanakkale yöresinde *zili,* Konya, Niğde, Aksaray, Kayseri civarında *zili-sili, çalma* veya *çelme,* Tokat, Amasya, Yozgat, Sivas yöresinde de *zili, zilu, zilani* isimleriyle anılmaktadır (Res.5-6).

Zili, görünüş açısından cicim'e benzer. Ancak, teknik açıdan o'ndan daha farklıdır. Belki de bu yüzden bazı kaynaklarda aynı dokuma tekniği imiş gibi gösterilir.[16] Cicim gibi

iki kişi tarafından, çözgülerin arasından geçirilen atkı dışındaki, deseni meydana getiren renkli iplerin, çözgülerin arasından 2-1, 3-1 veya 5-1 şeklinde (sözgelimi, atkı ipi üç tutulup, üç tanesi serbest bırakılır) atlatılarak dokunur. Deseni meydana getiren renkli ipler çözgülerin arasından yatay yönde ilerletilir. Bazı örneklerde de bir sırada deseni tamamlayan ip, ikinci sırada geri döndürülerek boş alanlar doldurulur. Dikey konturlarda ise, üst sıraya dönüş yapan desen tipleri tek çözgü atlayarak ilerler. Bu durumlarda araya iki sıra atkı atılır. Ayrı desen ipleri karşılaştıkları yerlerde birbirlerine kenetlerek üst sırada geri dönerler. Teknik açıdan "düz zili, çapraz zili, seyrek zili, damalı zili, konturlu zili (verneh)" gibi beş ayrı tip gösterirler.[17] Bunlardan her biri Anadolu'nun değişik yörelerinde, değişik desenlerde dokunur.

Res. 7- İnekli kilim (farda kilim), detay, Kürkçü Köyü (Selendi-Manisa), XX. yy. başları, Kürkçü Köyü Cami, 1986.

Sumak çözgü ipleri üzerine renkli desen iplerinin çeşitli şekillerde sıralanmasıyla elde edilen bir yaygı türüdür. Desenler sarılarak verildiği ve tekrar döndürülüp, aynı desen üzerinde ikinci bir renkli ip geçirildiği için kat kat işlenmiş gibidir. Ters tarafında ise, cicim ve zilideki gibi, sarkık renkli ipler görünür. Teknik açıdan "düz sumak, atkısız düz sumak, balık sırtı sumak, balık sırtı atkısız sumak, ters sumak, çapraz alternatif sumak" adlarıyla tanınan altı ayrı tip gösterir.[18]

ANADOLU DÜZ DOKUMA YAYGILARININ TARİHÇESİ

Kilim diye bildiğimiz ilk dokuma şekli dik ve yatay iplerin birbiri arasından geçirilmesiyle meydana gelen bir dokumadır. Daha sonra ise, dik ve yatay iplerin arasına, deseni meydana getirmek üzere, yatay yerleştirilen üç veya daha fazla iplik sistemine dayanılarak yapılan *cicim, sili, sumak* gibi isimlerle anılan düz dokuma yaygılar ve bu tecrübelerden yararlanılarak, dik iplerin üzerine, üçüncü bir iple, düğüm atılarak yapılan halı geliştirilmiş olmalıdır.

Orta Asya'da Altay dağları eteklerinde, Pazırık'ta, buzullar içindeki bir mezar odasında bulunan, M.Ö.III-II. yy. da, Hunlular devrinde dokunduğu kabul edilen *Pazırık halısı* dünyanın ve Türklerin bilinen en eski düğümlü halısıdır.[19] Pazırık Kurganı'nda bu halı ile birlikte, keçe yaygılar ve düz dokuma parçaları da ele geçirilmiştir. Yine bu yöredeki *Başadar Kurganı*'nda ve kuzey Moğolistan'daki *Noin-Ila*'da atkı yüzlü dokuma, atkı atmalı ve sarmalı *cicim, zili, sumak* gibi dokuma parçaları da bulunmuştur.[20] Sözkonusu bu örneklerin pekçoğu ellerinde asa tutan insan figürleri, ard arada dizilmiş hayvan figürleri veya bitki desenleriyle süslüdür. Bütün bunlar bize kilimin Ortaasya kökenli bir dokuma olduğunu göstermektedir.

Orta Asya'da, Türklerin yaşadığı bölgede ortaya çıktığı ve geliştiği kabul edilen halı ve düz dokuma yaygı dokuma geleneği Selçuklular yoluyla Anadolu'ya gelmiş ve gelişimini burada sürdürmüştür.[21] Ancak, bir görüşe göre, "düz dokuma yaygılar, belki de halı kadar dayanıklı olmadığı ve daha çabuk yıprandığı için halı gibi günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu nedenle de düz dokuma yaygıların eski örnekleri yok denilecek kadar azdır".[22]

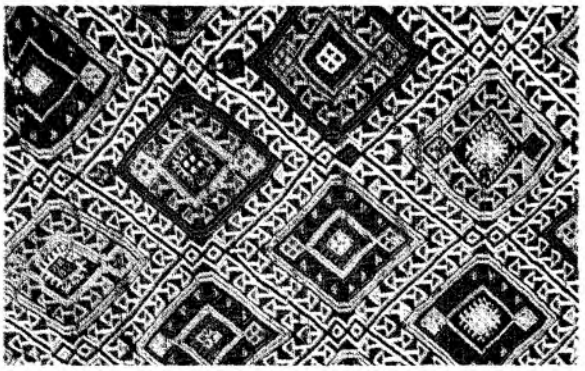
Kaynaklara göre düz dokuma yaygılar Türkler Anadolu'ya gelmeden evvel Anadolu'da da yapılmaktaydı. Bugün Anadolu'nun değişik yerlerinde yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan, pişmiş toprak ve taştan yapılmış *ağırşak* (iğ'e takılan ağırlık) ile, pişmiş topraktan yapılan *tezgâh ağırlıkları* bunu doğrulamaktadır.

Türklerden önce dokunmuş Anadolu'da bulunan en erken tarihli düz dokuma yaygı örneği M.Ö.2300 yıllarına tarihlenen, *kraliçenin örtüsü* adıyla tanınan ancak, bugün nerede olduğu bilinmeyen kilimdir. Truva kazılarında bulunan bu örnek eski resimlerine göre, yıpranmış halde ve açık yeşil, kahverengi, kırmızı renklerle süslenmiş geometrik desenlerle beze-

liydi.[23] Bu örnek dışında, Gordion (Yassıhöyük) kazılarında ortaya çıkartılan ve M.Ö. VII. yy. da Frikyalılar döneminde dokunduğu kabul edilen, yün, keçi kılı ve keten'den, günümüz düz dokuma yaygılarına benzer teknikle dokunmuş sumak, cicim ve kilim'e benzer dokuma parçaları bulunmuştur.[24] Yine Gordion'da M.Ö.690 yılına tarihlenen üçüncü megaron'un (ev tipi) zemininde dokuma parçası kalıntıları bulunmuştur. Ancak, kaynaklara göre, bu eser korunamadığı için sadece bilgi kayıtlarından tanınmaktadır. Yine, *Dorak* kazılarından da bir yer sergisinden söz edilmektedir.[25] Ancak, bu hazinenin varlığı da tartışma konusudur.

OSMANLI DÖNEMİ DÜZ DOKUMA YAYGILARI

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde Ortaasya'daki dokuma geleneğine dayanan engin bir dokuma kültürleri vardı. Bu dokuma geleneklerini burada da devam ettirmişlerdir. Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde dokuma yapmaya devam ettiklerini, Selçuklular döneminde Konya, Kayseri, Sivas, Aksaray gibi yerleşim yerlerinin dokumalarıyla ünlü merkezler olduğunu çeşitli seyahatname bilgilerinden ve günümüze ulaşan örneklerden anlamaktayız.[26] Ancak, mevcut dokumalar genellikle halı tekniklidir. Aynı dönemde halı dokuyanların düz dokuma yaygı dokumadıklarını düşünmek zordur. Bu konuda özellikle yabancı kaynaklar, Osmanlı devri kilimlerinin Selçuklu dönemi kilimlerine benzediğini kabul etmektedirler.[27]



Res. 8- Üzümlü zili (sergi kilimi), detay, Selendi (Manisa), XIX. yy. 1986.

Osmanlı dönemi düz dokuma yaygıları, şema ve motif açısından, Selçuklu dönemi geleneğini sürdürmüştür. Bu motiflerin büyük bir kısmı Selçuklu ve Beylikler dönemi halılarında kullanılan motiflerle aynı katakteri taşımakla birlikte, bir kısmında Ortaasya Türk gelenekleri ve mitolojisi hakimdir. Büyük bir bölümünde ise, klasik Osmanlı dönemi süslemeleri görülür.

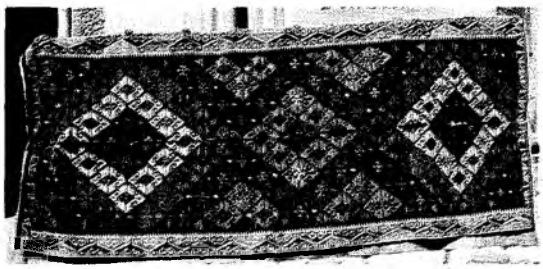
Osmanlı topraklarında yaşayan değişik boy-oymak veya cemaatlerin kendilerine özgü motifleri vardı. Dokudukları halı veya düz dokuma yaygılar da onların verdikleri isimler veya boy adlarına göre isimler almıştır. Çoğu kez de dokumalar birbirine benzer. Sözgelimi, Adana civarında yaşayan *varsak* ve *avşar* dokumalarıyla Aydın civarında yaşayan *varsak* ve *avşar* dokumaları birbirine benzer. Antalya civarında yaşayan *Tekeli* yörüklerinin dokumalarıyla, Kemalpaşa, Kuşadası (İzmir) civarında yaşayan *Tekeli* yörüklerinin, Aydın civarında yaşayan *Karatekeli* yörüklerinin dokumaları arasında benzerlikler vardır. Yine, Bergama civarında yaşayan *Yağcıbedir* yörükleri ile, Balıkesir *Yağcıbedir* yörüklerinin dokumaları benzerlikler arzeder. Şanlı Urfa civarında yaşayan *Karakeçili* yörüklerinin dokumaları ile, Kırıkkale (Ankara) çevresinde yaşayan *Karakeçili* yörüklerinin dokumaları, Yozgat'ın köylerinde yaşayan *Çapanoğulları* ile Emirdağ (Afyon) yöresinde yaşayan *Çapanoğulları*'nın dokumaları bibirine benzer. Sadece, değişik bölgelerde yaşamalarından kaynaklanan isim farklılığı görülür.

Osmanlı dönemine ait saray tutanaklarında ve muhakeme sicillerinde, muhakeme muhallefat kayıtlarında, terekemelerde eşya listeleri içinde halı-kaliçe gibi dokumaların yanında, *kilim* kelimesine de rastlanmaktadır. Kaynaklara göre, II. Beyazıt (1452-1512) zamanında yayımlanan *Kanunname-i İhtisa-ı Bursa*'da esnafın dokuduğu çul, torba, harar (büyük çuval) ve ipin kalite ve narh-ı belirtilmişti. Topkapı Sarayı Müzesi Revan kitaplığında kayıtlı *Esarı Resmiye, Kavanin-ı Osman Defterleri* ile, 1640 tarihli *Narh* ve *Ehli Hiref Defterleri*'nde kilimle ilgili bilgiler mevcuttur.[28] Yine kaynaklara göre, XV-XVI. yy. da kilim dokumacılığı çok yoğundu ve çok sayıda usta çalıştırılmaktaydı.[29] Bu da bize XV-XVI. yy. da dokumaların bir yandan halk arasında geleneksel usullerle dokunmaya devam edereken, diğer taraftan esnaflar tarafın-

dan da dokunduğunu, dokumacı esnafının bulunduğunu göstermektedir.

Osmanlı dönemine tarihlendirilebilen ve günümüze kadar gelebilen düz dokuma yaygıların bir kısmı İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi, Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi'ndedir. Ayrıca, Kahire Milli Müzesi, Macaristan İpar Müvezeti Müzeum'da (El Sanatları Müzesi) Osmanlı döneminden kalma kilim örnekleri mevcuttur.

Osmanlı döneminde halının dokunduğu her yerde kilim de dokunmuştur: XIV-XV. yüzyıl Beylikler Devri halılarının hayvan motifiyle süslü örnekleri Osmanlı dönemi düz dokuma yaygılarında da kullanılmıştır. Bugün, XVIII-XIX. yy.'a kadar uzanan dönemde, halılara benzer şekilde, hayvan figürlü kilimlere rastlamak mümkündür: Aynı grup halıların XV. yy. örneklerinde görülen, karelerin bozulup, hayvan figürlerinin serbest hale geldiği örneklerine benzer şekile, figürler sınırları bulunmayan boş alanlarda, bazen sırt sırta, bazen de karşılıklı verilir. Selendi (Manisa), Aydın ve Aksaray yöresinde dokunan bu kilimlerin günümüzde örnekleri yok denilecek kadar azdır (Res. 7).



Res. 9- Sergi kilimi, Niğde yöresi, XX. yy. başları, Niğde-Sungur Bey Cami, 1985 (Sanat Tarihi Bölümü arşivi).

XV-XVI. yüzyıl Erken Dönem Osmanlı Halılarının motifleri kilimlere de aktarılmıştır. Bu döneme ait halıların bir ve ikinci grubunda kullanılan, halının zemininin eşkenar dörtgen ve sekizgenlerle süslendiği örneklerine İç ve Batı Anadolu Bölgesi'nde kilim, cicim ve zili dokumalarda da rastlanır (Res.8-9). Sözkonusu halıların bir ve ikinci grubunun desen şemasına benzeyen kilim örnekleri Manisa yöresi kilimleriyle, eski ve günümüz Emirdağ (Afyon) yöresi kilimlerinde mevcuttur. Kaynaklarda Uşak çevresinde dokunduklarını kabul edilen sözkonusu halıların benzerleri bugün Emirdağ çevresinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak, Afyon ve Uşak'ın aynı sınırda yer aldıklarını unutmamak gerekir. Emirdağ yöresi kilimlerinde içi bitki motifleriyle süslü eşkenar dörtgen şekilli motifler, anılan yüzyılın karakterine benzer şekilde, halı yüzeyinde kaydırılmış eksenler halinde dizilir. Günümüzde halk arasında *bindallı kilim* diye anılan örnekler hâlâ dokunmaktadır. Eski örnekleri arasında büyük boylu ve seccade şeklinde tipleri mevcuttur. Benzer, büyük bir örnek de, bugün Manisa Müzesindedir.

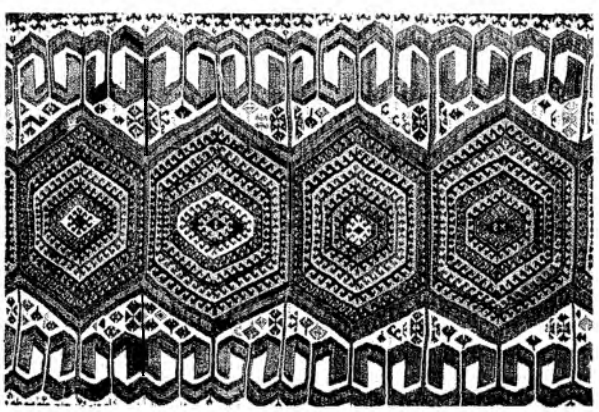
XV-XVI. yüzyıl Erken Dönem Osmanlı Halılarının III. grubunda görülen, zeminin iki veya daha fazla kareye bölünüp, karelerin içinin sekizgenlerle doldurulduğu örnekleri, kilimlerde de kullanılmıştır. Bugün Bergama civarındaki camilerde ve Ayvacık-Ezine (Çanakkale) yöresinde, XVII-XVIII. yy. a ait, zemini kare şeklinde değil ama, eşkenar dörtgenlerle süslenen örnekleri mevcuttur.

XVI. yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı Halılarının bir grup örneği Türk Sanat tarihinde *Geometrik Desenli Anadolu Halıları* veya *çengelli halılar* adıyla bilinir. Bu halılar o dönemlerde Doğu, Batı ve Orta Anadolu Bölgesi'nde dokunmuş, Doğu Anadolu yoluyla, Karadeniz'in kuzeyinden Avrupa'ya ihraç edilmiştir. Bu halıların kilim şeklinde dokunmuş örnekleri de mevcuttur. Bugün Karaman, Karapınar, Ereğli (Konya) civarında, Hotamış köyleriyle, Arısama, Emirgazi yöresinde, Aksaray, Niğde, Kırşehir ve Yozgat çevresinde zemini eşkenar dörtgenler ve sekizgenlerden meydana gelen desenlerle süslü kilimler mevcuttur. Bu kilimlerin camilerde serili XVII-XIX.yy. dan kalma çok sayıda örneği vardır. Zeminin hep geometrik karakterli desenlerle bezendiği bu kilimlere günümüzde, halk arasında, toplu kilim, fardalı kilim gibi isimler verilir. Benzer örnekler Sivas, Malatya, Elazığ ve Tunceli çevresinde de görülür (Res.10).

Batı Anadolu Bölgesi'nde, İzmir ile Manisa sınırları arasında kalan ve halk arasında *Yunddağ* diye isimlendirilen bölgedeki köylerde halı ve düzdokuma yaygıların (kilim,cicim,zili, sumak) zemini dört, altı, sekiz, oniki vb. eşit karelere ayrılır. Bu karelerden her birine tabaka, dokunan örnekler de tabakalı halı veya *tabakalı kilim* adı verilir. Dokumalar tabaka sayısına

göre de altı, sekiz tabakalı gibi isimler alır. Düz dokuma yaygılarda ve halılarda farklı şekilde süslenen tabakaların içleri halılarda, halkın ok adını verdiği, geometrik desenlere doldurulur. Halı yüzeyi, tıpkı XIV-XV. yy. Beylikler Devri Halılarıyla, Erken Osmanlı Devri Halılarına benzer şekilde, kaydırılmış eksenler halinde bezenir. Günümüzde hâlâ dokunmaya devam eden bu düz dokuma yaygıların Yunddağ köylerindeki camilerde, kilim, cicim, zili tekniklerinde dokunmuş, XVIII-XIX.yy.'dan kalma çok sayıda örneği mevcuttur.[30] Ayrıca, İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, kaynaklarda XIV ve XVI.yy. a tarihlenen bir halı örneği bulunmaktadır.[31] Aynı şema XV. yy. Timur dönemi Herat ekolü minyatürlerinde görülen halılarla da büyük bir benzerlik arzeder.

Düz dokuma yaygıların kilim teknikli örneklerinden biri de, İstanbul *Hekimoğlu Ali Paşa Cami*'inde bulunmuştur. XVI-XVII. yy. dan kalan bu kilim ilikli kilim tekniğinde dokunmuştur. Yaklaşık 3.04 x 4.08 cm. boyutlarındadır. Çözgüsü beyaz renkli yündendir ve çift bükümlüdür. Atkı yünden yapılmıştır ve kırmızı renklidir. Süslemede kırmızı, açık yeşil, mor, mavi ve kahverengi kullanılmıştır. Bir kenarındaki bordürü eksiktir. Zemini enine beş hayvan ve bir hayvan yarısı, boyuna ise altı hayvan figürü ile süslüdür. Motif açısından, XV.yy. Hayvan Figürlü Anadolu Halılarına benzemektedir. Daha çok Konya Etnoğrafya Müzesi'ndeki horozlu halıyı hatırlatmaktadır.[32]



Res. 10- Koç buynuzlu kilim, detay, Hotamış-Türkmen Kilimi (Karapınar), XVII-XVIII. yy. 500x180 cm. Karapınar-Reşadiye Cami, 1977.

XV-XVI. yy.'da saray kendisi ustalarına desen çizdirtip dokuma yapmış veya ısmarlama yoluyla dokuma yaptırmıştır. Ancak, halkın dokuduğu kilimlerle, sarayın dokuduğu veya dokutturduğu kilimler arasında teknik ve motif açısından farklılıklar vardır. Halkın dokuduğu geleneksel ilikli kilim tekniğine karşılık sarayda daha çok iliksiz kilim dokunmuştur ve motifleri de geleneksel kilimlerden çok farklıdır.

Osmanlı devri kilimlerinin birbirine benzeyen, *iliklerinin tek veya çift kenetlenme ile kapatıldığı,* bir grup örneği, Türk Kilim Sanatı Tarihinde, dokuma tekniği ve süslemeleri saray üslûbuna benzediği için *Saray Kilimleri* diye anılır. Merhum *Prof.Dr. Şerare Yetkin* tarafından ilk kez 1961 yılında, *Divriği* (Sivas) *Ulu Cami*'inde bulunan bu türden bir kilim parçasını, daha sonra dört kilim takip etmiştir (Res.11).

Günümüzde İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi' nde teşhir edilen kilimlerden *birinci kilim* 433x142 cm. boyutlarındadır. Yün malzemelidir. Çözgüler beyaz ve kahverengi renkli, (Z) şeklinde çok ince eğrilmiştir. Atkı ipi yine yünden, açık ve koyu sarı, açık ve koyu mavi, açık ve koyu yeşil, beyaz ve kırmızı renklidir. Kilimin yan kenarlarında çiçek motifiyle süslü dar bir bordür yer alır. Dar kenar bordürleri çok geniş tutulmuştur. Ortada yer alan geniş bordürle birlikte, yan yana altı bordürle süslüdür. İlk kuşak çift rumilerle bezelidir. XVI. yy. kumaş ve çinilerinde görülen süslemelere benzemektedir. İkinci kuşakta, ilk kuşağa göre ters yerleştirilmiş, çok yıpranmış haldeki, çift rumilerle süslenmiştir. Yapraklı lâle motiflerinin meydana gelen üçüncü ve beşinci bordür arasına geniş bordür yerleştirilmiştir. Diğerlerine göre geniş tutulan ana bordür sekiz kollu bir bitki deseni ile yaprakları helozon şeklinde birleşerek bir daire meydana getirmekte ve her daire içine de, bir ters bir düz yerleştirilmiş lâle motifleri yerleştirilmiştir. Altıncı dar bordür ikinci bordüre benzemektedir. Bordür motifleri koyu mavi, sarı, yeşil ve kırmızı renklidir. Geniş bordür sarı renklidir.

Sözkonusu kilimin zemini koyu yeşil renklidir. Üst üste yerleştirilmiş üç madalyonla süslüdür. Kırmızı renkli zemin üzerine oturan madalyonların etrafı mavi ve kırmız dolgulu, sarı renkli, üç sivri dilimli palmetlerin meydana getirdiği bir şeritle çevrilidir.

İçleri ise, çok harap durumdaki, kompozisyonu iyi anlaşılamayan, dönemin karakteristik süslemesi olan lâle, sümbül ve nar dalları ile süslüdür. Madalyonların üzerinde yer aldığı ana zemin ise, açık yeşil renkli dallar üzerindeki, mavi, sarıve beyaz renklerle, dolgulu yine dönemin karakteristik bezemesi lâle, sümbül, nar, gül ve rozetlerin meydana getirdiği bitki desenleriyle süslüdür. Motifler ritmik bir şekilde ve bir kompozisyon içinde sunulmuştur.

İkinci kilim 434x256 cm boyutlarındadır. Yün malzemeyle dokunmuştur. Çözgüleri (Z) bükümlü ve beyaz, kahverengi renklidir. Atkıları ise (Z) bükümlü, açık ve koyu mavi, açık ve koyu sarı, açık kırmızı, bej rengi, yeşil ve beyazdır. Uzun kenar bordürü ilk örnekteki gibi çift rumî benzeri bitkisel desenlerle süslüdür. Dar kenarlar üzerinde dört kuşaktan meydana gelen bir bordür yer alır. Bir ve ikinci bordür sarı ve yeşil renkle, münavebeli dizilen geometrik şemalı bir karakter gösterir. Üçüncü bordür geniş tutulmuştur. Çift rumîden meydana gelen bu bordürün zemini yeşil,kendisi sarı renklidir.Ana bordür kadar geniş tutulan dördüncü bordür sarı zemin üzerine beyaz renklidir.Çift rumîden meydana gelen bir süslemeye sahiptir.

Res. 11- Saray kilimi, detay, Divriği Ulu Cami'inden gelme, XVI-XVII. yy. İstanbul-Vakıflar Kilim Müzesi.

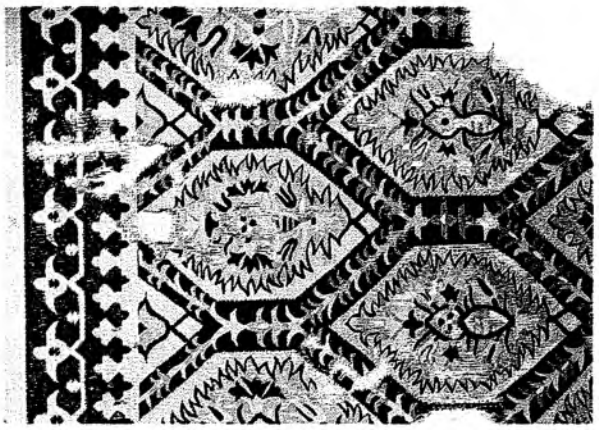
Kilimin zemininde yuvarlak bir madalyo bulunur. Birinci kilime göre sağlam durumda bulunan madalyonon çevresi iç içe iki kuşakla süslüdür. Dıştaki ilk kuşakta çivt rumîlerden gelişen bir süsleme görülür. İçteki bordür ise yaprakları bulunan bitki motifiyle bezelidir. Madalyonun zemini beyaz ve sarı renklidir. Bitki saplarına benzeyen rumîlerin meydana getirdiği dört kollu bir motifle süslüdür. Bu motiften çıkan dallar ise lâle ve karanfillerle bezelidir.Madalyon dışında kalan zemin koyu mavi renklidir. Sarı, kırmızı ve yeşil renklerle bezeli, hançer yaprakların kuşattığı, baklava dilimi şekilli bir motifin etrafında gelişen lâle ve karanfillerle süslüdür. Kilimin dar kenarlarında, karşılıklı veya sırt sırta duran lâlelerden meydana gelen bir kuşak dikkati çekmektedir.

Üçüncü kilim yaklaşık 335 x 345 boyutlarındadır. Çözgü ve atkısı yün ve (Z) bükümlüdür. Çözgüsü beyaz ve kahverengi, atkıları koyu ve açık mavi, yeşil, beyaz, sarı ve kırmızı renklidir. Geniş kenar üzerinde, diğer örneklerdeki gibi tek bordür yer alır. Dar kenarlarda ise üst üste üç bordür bulunmaktadır. Dıştaki dar bordürlerden ilki, beyaz zemin üzerine kırmızı ve yeşil renkli çift rumilerden meydana gelen, zencerekli bir şerit şeklindedir. Ortadaki geniş bordür açık ve koyu renklerle bir ters bir düz yerleştirilmiş çift rumîlerle süslüdür. İçteki üçüncü bordür ise beyaz zemin üzerine sarı ve kırmızı renklerle bezeli çift rumîlerden meydana gelmektedir. Kilimin zemini tek madalyonla süslüdür. Kırmızı renkli madalyonun etrafını, dıştan beyaz renkli üç dilimli rumîlerin çevirdiği bir şerit kuşatır. Madalyonun zemini iri rumîler ve nar benzeri desenlerle süslüdür. Arada kalan boşluklara ise rozetler serpiştirilmiştir. Madalyon dışında kalan kilim zemini koyu mavi renklidir. Kırmızı, beyaz, sarı renkli rozetler, lâleler, yeşil renkli eşkenar dörtgen şekilli motiflerle süslüdür.

Dördüncü kilim 557 x 416 cm ölçülerindedir. Çözgüsü yün malzemeli ve (Z) bükümlüdür. Beyaz ve kahverengi renklidir. Deseni meydana getiren atkısı yün malzemeli ve (Z) bükümlü, açık ve koyu sarı, yeşil, açık ve koyu mavi ve kırmızı renklidir.

Kilimin uzun kenarı tek, kısa kenarı üç bordürlüdür. En dışta çift rumî deseni, geniş bordür yaprak ve rumî desenlerin meydana getirdiği bir kompozisyon gösterir. Kenar bordüre benzeyen içteki dar bordür ise, beyaz zemin üzerine sarı ve kırmızı renkli, ters ve düz rumîlerden meydana gelmektedir. Kilimin zemini düz

verilmiştir. Tüm yüzey koyu mavi zemin üzerine, enine altı, boyuna sekiz tane yerleştirilmiş iri dişli, hançer yapraklarla süslenmiştir. Yapraklar koyu sarı, açık mavi ve beyaz renklidir. *Beşinci kilim* 490x290 cm. ölçülerindedir. Çözgüsü yünden ve (Z) bükümlüdür. Atkısı yün ve (Z) bükümlüdür. Açık ve koyu mavi, sarı, yeşil ve beyaz renklidir. Uzun kenarı bir, kısa kenarları iki dar, bir geniş bordürle çevrilidir. Dar kenar üzerindeki geniş bordür yeşil zemin üzerine beyaz renkli, üç dilimli rumîlerle süslüdür. Rumîleri birbirine bağlayan dallar ise koyu mavi renklidir. Dıştaki dar bordür açık ve koyu sarı renkli altıgenlerle süslüdür. İçteki dar bordür ise sarı ve beyaz renkli rumîlerden meydana gelen bir desen gösterir.



Res. 12- Saray kilimi, XVI-XVII. yy. Konya-Mevlana Müzesi.

Kilimin zemini çam kozalığına benzer desenlerle bezelidir. Koyu mavi zemin üzerine işlenen motiflerin etrafı tırtırlı verilmiştir. Açık ve koyu sarı dolgulu iri palmetler kaydırılmış eksenler üzerinde sonsuzluk prensibi içinde sıralanır. Her motifin içine, yeşil saplı, mavi,açık ve koyu sarı renkli lâle ve gül motifleriyle bezeli birer buket yerleştirilmiştir.[33]

İstanbul *Vakıflar Halı Müzesi*'nden getirilen bu beş kilimin süslemeleri Klasik Osmanlı devri kumaş, seramik, çini desenleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Çam kozalağı şekilli madalyonlar, rumîlerden meydana gelen süslemeler, iri hançer yapraklar dönemin karakteristik süslemeleridir. Klasik Türk halılarında görülen kaydırılmış eksenler halinde, sonsuzluk prensibi içinde bir dizilme gösterir. Bu da aynı dönemde dokunan halı ve kilimlerin benzer desenlerle dokunduklarını ortaya koymaktadır. Sözkonusu kilimler dokuma tekniği ve süsleme özelliklerine dayanılarak, XVI. yy. a tarihlenmektedir.[34]

Divriği Ulu Cami'inde bulunan Saray kilimlerinin benzer örnekleri daha sonra *Amasya Gümüşhacıköy*'e bağlı *Gümüş Kasabası Yörgüç Paşa Cami* ve *Kütahya Hisarbeyoğlu Mustafa Bey Cami*'inde de bulunmuştur (iki tane). Yörgüç Paşa Cami'nde bulunan örnek 582x392 cm. boyutlarındadır. Çözgü ipleri kahverengi ve beyaz, atkı ipleri ise kırmızı, beyaz, koyu ve açık mavi, yeşil ve sarı renklidir. Uzun kenarı bir, kısa kenarları beş bordürle çevrilidir. Divriği Ulu Cami'nde bulunan saray kilimlerinin bordür süslemelerine benzer bir desenle bezelidir.[35]

Kütahya Hisarbeyoğlu Mustafa Bey Cami'inde bulunan saray kilimleri XVI-XVII. yy. a tarihlenmektedir. Kilimlerden biri 520 x 145, diğeri 220 x 480 cm boyutlarındadır. Her iki kilimin dokuma teknikleri ve süslemeleri bibirine benzemektedir. Atkıların aynı çözgüden geri döndürülerek iliklerin yok edilmesi tekniğiyle dokunmuşlardır. Bordürleri çift rumîlerle bezelidir. Zeminleri ise, dönemin çini ve seramik sanatında görülen karanfillerle bezelidir. Benzer kilimlerdeki gibi yapraklı dallar üzerinde bulunan karanfiller kilim yüzeyini doldurmaktadır.[36]

Bu grubun diğer bir örneği *Münich Ingolstadt Bayerisches Armeemuseum*'da bulunan ve XVII.yy. Osmanlı sadrazam çadırı altında serili kilimle, *Washington Textile Museum*'da bulunan, iliklerinin tek kenetlenme ile yok edildiği, XVII.yy. a ait kilimler aynı grup kilimlerdendir.[37]

Münich Ingolstadt Bayerisches Armeemuseum'da bulunan kilim 4.80 x 5.80 cm. ebatlarındadır. Çözgü ve atkısı beyaz yündür. Çözgüsü çift bükümlü, atkısı kırmızı, koyu yeşil, açık ve koyu mavi, sarı, kahverengi ve beyaz renklidir. Kilimin yan kanatları iki sıra bordürle çevrilidir. İlk bordür, siyah zemin üzerine, kırmızı ve sarı renklerle süslü çift rumî ve lâle motifleriyle bezelidir. İkinci bordür, kırmız zemin üzerine yeşil, siyah ve beyaz renkli, dal ve yaprakları bulunan çiçeklerle süslüdür. Daha geniş tutulan dar bordürler ise yine iki kuşaklıdır. İlk kuşak çift rumî desenleriyle süslüdür. Siyah zemin

üzerine sarı ve kırmızı renklerle bezelidir. İkinci bordür yan kanat bordür süslemelerine benzer şekilde süslenmiştir. Kilimin zemini beyaz renklidir. Dal ve yaprakları bulunan bitki desenleriyle süslüdür. Dikkatli bakıldığında süslemelerin lâle, karanfil ve sünbül motiflerinden meydana geldiği görülür. Süslemeler dönemin çini desenlerini hatırlatır.[38]

Washington Textile Museum'da bulunan, kilim XVI-XVII. yy.'a tarihlenmektedir. Aynı atkı üstünde iliklerin tek kenetlenmeyle yok edilmesi tekniğiyle dokunan kilimin dokumasında sırma iplerin kullanıldığı söylenmektedir.[39]

Riefstahl tarafından *Beyşehir Eşrefoğlu Cami*'nde bulunup Konya Mevlana Müzesine getirilen ve XVI-XVII. yy. a tarihlendirilen kilim ise, kenar bordür süslemeleriyle Osmanlı devri seramik, çini ve tezhip süslemelerinin klasik örneklerini hatırlatan bir bezemeye sahiptir:[40] Divriği Ulu Cami kilimleri gibi dar bordürü koyu mavi zemin üzerine sarı renkli çift rumîlerle süslüdür. İçteki bordür ters ve düz yerleştirilmiş çift rumîlerle bezelidir. Yeşil mavi ve sarı renklerle süslü zemin ise eşkenar dörtgen şekilli madalyonlara ayrılmış, bunlardan herbiri içine de çam kozalağına benzer, üslûplaştırılmış, bitki motifleri yerleştirilmiştir. Kenarları tırtırlı bu desenin içi de yine bitki motifiyle doldurulmuştur (Res.12).

Hannover, Kestner Museum'da Saray Sanatı üslûbunda dokunmuş, XVII.yy. dan kalma bir örnek daha mevcuttur. Madalyonlu bu kilim dışında, özel bir koleksiyonda, aynı yüzyıldan kalma bir seccadenin bulunduğu kaynaklarda belirtilmektedir.[41]

Osmanlı dönemine ait en eski sumaklardan biri bugün Washingtan Textile Museum'da bulunmaktadır. Kaynakların ifadesine göre[42] *atkılı sumak tekniğinde* dokunan ve kûfi bordürün kuşattığı ortadaki sekizgen bir madalyon ile, kenarlarda ufak sekizgenlerle süslü bu örnek XV-XVI.yy.'a tarihlendirilmektedir. Motifleri Avrupalı ressamların tablolarında görülen ve kaynaklarda *holbein halıları* diye adlandırılan *Erken Osmanlı Dönemi Halılarının* desenlerine benzemektedir.

XVIII-XIX. yüzyıllarda daha çok namazlık, seccade, yer sergisi, duvar örtüsü (duvar kilimi), sedir (makat-divan) örtüsü, yük örtüsü (yük kilimi), yastık, heybe, çuval ve torba türleri görülür. Bunların arasında ilk dokunan örnekler muhtemelen namazlık ve seccade tipleridir. Özellikle büyük boyutlu örnekler, saray veya büyük odalar için dokunanlar hariç, ihtiyaç duyuldukça dokunmuştur. Ancak, özellikle yaylacılık yaparak yaşayanların yerleşik düzene geçtiği XVII. yy. dan sonra daha da çoğalmıştır.

XVIII-XIX.yy. Osmanlı devri düz dokuma yaygılarının en iyi tanındığı dönemdir. Bugün Anadolu'da, özellikle köy camilerinde, sözkonusu yüzyıllara tarihlenebilecek çok sayıda örnek mevcuttur. Saray kilimlerinin aksine, *ilikli kilim* ya da *cicim, zili, sumak* tekniğinde dokunan bu örnekler dokundukları yörelerin özelliklerini taşırlar. Osmanlı döneminde hemen her merkezde dokunan bu kilimler günümüzde dokunan Anadolu düz dokuma yaygılarının öncüleridir.

---

1 Düğümsüz dokumalar diye de tanımlayabileceğimiz kilim, cicim, zili ve sumak halı dokumadan ayrı bir dokuma grubu meydana getirdiği ve tüm örneklerin dokunuşu kilime benzemediği için son yıllarda *düz dokuma yaygılar* ismiyle adlandırılmaktadır.

2 *Türk Ansıklopedisi*, c. XXII, Ankara, 1975, s. 103 ve N. Görgünay,"Bardız Kilimleri", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, c. V, Maddi Kültür, Ankara, 1983, s. 91'de "kilim kelimesinin Farsça gilim kelimesinden geldiğini" yazar. B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, 1978, s. 161-171'de ise, "kilim kelimesinin Farsça ve Türkçe yazılmış eski metinlerde *yere serilen yaygı ve derviş cübbesi* anlamına geldiğini, bazı eski Türkçe metinlerde de karşılaşılan saçaklı kilim kelimesinin bizim anladığımız manada kilim kelimesinin karşılığı olduğunu", söyler. L. Ràsonyi., "Türklerde Halıcılık Terimleri ve Halıcılığın Menşei", *Türk Kültürü*, Aylık Dergi, Y. XI, s. 103, Mayıs 1971, s. 622; B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, c. III, Ankara, 1978, s. 169-171'de "kilim kelimesinin Türkçe olduğunu ve tüm Slav dilleriyle Ukrayna ve Güney Rusya dillerine Türkçeden geçtiğini" iddia etmektedirler.

3 B. Ögel, *a.g.e.*, s. 161-171; L. Ràsonyi, *a.g.e.*, s. 622; R. Genç, "Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. yy.'da Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri", *Arış*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Y. 1, S. 3, Aralık 1997, s. 12.

4 R. Genç,"Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. yy.'da Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri", *Arış*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Y. 1, s. 3, Aralık 1997, s. 8.

5 R. Genç,"Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. yy.'da Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri", *Arış*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Y. 1, s. 3, Aralık 1997, s. 8-16.

6 L. Ràsonyi, *a.g.e.*, s. 622.

7 M. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, İstanbul, 1983, s. 46, 184.

8 Bursa, Yalova, Afyon yöresi isimlendirmeleri hakkında bkz.: B. Ögel, *a.g.e.*, s. 161-171; Çorlu, Tekirdağ, Edirne ve Niğde yöresi için bkz.: L. Ràsonyi, *a.g.e.*, s. 619.

9 Bu konuda bkz.: B. Deniz, "Bir Vakıf Eser Olarak Cami, Mescid, Zaviye, Şifahane Gibi Dini ve Sosyal Yapılarda Bulunan Halı, Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar ve Bunların Günümüzdeki Durumu", *Vakıflar Dergisi*, S. XXIII, Ankara1994, s. 283-296.

10 Geniş bilgi için bkz.: B. Acar, *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*, İstanbul 1975, s. 22-25; B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 47-54.

11 Cicim'in tanımı ve dokunuşu hakkında daha fazla bilgi için bkz.: K. Özbel, *Cicim ve Sili*, El Sanatları VII, C.H.P. Halkevleri Bürosu, Ulus Basımevi, (tarihsiz). B. Acar, *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*, İstanbul, 1975, s. 28-33; B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 55-62; N. Görgünay, "Anadolu'da Cicim Çeşitleri", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, c. V, Maddi Kültür, Ankara, 1987, s. 139-150; N.Görgünay Kırzıoğlu, "Kirkitli Dokumalarımızdan Cicimlerimiz ve Van", *Yakın Tarihimizde Van Uluslararası Sempozyumu*, Van, 2-5 Nisan 1990, Ankara 1990, s. 253-272.

12 B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, c. III, Ankara 1978, s. 173.

13 R. Ettinghausen, "Halı", *İslam Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul, 1987, s. 129'da "cicim kelimesinin Farsça bir terim" olduğunu yazar. Türkçe Sözlük, Ankara 1983, s. 259. *Redhause* (Türkish and Inglısch Lexion), İstanbul, 1921, s. 296 ve Mütercim Asım Efendi'nin yazdığı *Burhan-ı Katı* da (B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, s. 173'ten naklen) Türkçe olduğu belirtilmektedir.

14 Bu alanda yapılan araştırmalarda son yıllara kadar Anadolu'daki cicimlerin sadece atkı ve çözgü yüzlü ve sarma motifli olduğu kabul edilmekteydi. Araştırmalar Anadolu'da çözgü yüzlü cicimlerin de yapıldığını ve bunların özellikle Orta ve Doğu Anadolu Bölgesi'nde yaygın olduğunu ortaya koymuşlardır. Biz de aynı görüşlere katılmaktayız. Bu konuda bkz.: N. Görgünay, *Anadolu'da Cicim Çeşitleri*, s. 139-150; N. Görgünay Kırzıoğlu, *Kirkitli Dokumalarımızdan Cicimlerimiz ve Van*, s. 253-272; N. Görgünay Kırzıoğlu, *Türk Kültüründe Doğu-Anadolu Dokumaları ve Giysileri*, Anakara 1994, s. 29-33.

15 B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, c. III, Ankara 1978, s. 175; B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 42.

16 F.Akbil, "Bergama Dokumaları Cicim-zili", *Türkiyemiz*, s. 21, Şubat 1977, s. 14; H. Züber, *Türk Süsleme Sanatı*, Ankara 1972, s. 39.

17 Geniş bilgi ve teknikler hk. Bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 63-68; B. Deniz, "Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim/Cicim's Place ın Anatolıan-Turkısh Art Of Weavıng", *Sanat Tarihi Dergisi*, S. VII, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1994, s. 59-73.

18 Bu konuda bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 69-75; S. Bayraktaroğlu, "Maddi Kültürümüzün Zengin Örneklerinden Sumak Dokumaları", *Kültür ve Sanat Dergisi*, s. 11, 1991, s. 40-43 (ing. 90-91).

19 Pazırık halısı konusunda bkz.: T.T. Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London 1965, s. 11-53; E. D. Philips, *The Royal Hordes, Nomad Peoples Of The Steppes*, London 1965, s. 78-89; M. P. Gryaznov, *The Ancient Civilization Of Southern Siberia An Archaologial Adventure*, Geneva, 1969, s. 158; N. Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İstanbul 1942, s. 132-154; N. Diyarbekirli, "İlk Türk Halısı", *I. Uluslararası Türk Folklor Seminer*, 8-9 Ekim 1973, Ankara 1974; N. Diyarbekirli, "Pazırık Halısı", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, s. 32, Ekim 1984, s. 1-8; N. Diyarbekirli, "The Origin Of The Tradion Or Carpet Weaving Among Turkic Peoples And The Problem Or The Origin Of The Carpet Found in Pazırık in The Altai Region", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, s. 32, Ekim 1984, s. 9-43; K. Jettmar, *Art Of Steppes, The Eurasian Animal Style*, London 1967, s. 114-138.

20 M.P. Gryaznov, *a.g.e.*, s. 136,138; N. Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 132-154; Başadar Kurganı Buluntuları için bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, İstabul 1982, s. 11.

21 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul 1974, s. 11.

22 B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 13.

23 Daha geniş bilgi ve resim için bkz.: Y. Durul, *Yörük Kilimleri, Niğde Yöresi*, İstanbul 1977, s. 10.

24 Gordion dokumaları hk. bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 118, dipnot 4.

25 Dorak buluntuları için bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 118, dipnot 4.

26 Selçuklu halıları ve Anadolu Türk halıcılığına dair eski kaynaklar hk. bkz.: O.Aslanapa- Y. Durul, *Selçuklu Halıları*, İstanbul 1973, s. 18-40; Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul 1974, s. 15-4; F. Sümer, "Anadoludaki Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, S. 32, 1984, s. 44-51 (ing. 52-54); R. Genç, "Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri, Turkish Weaving Works in 11th Century According to Kaşgarlı Mahmud", *Arış*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Y. 1, S. 3, Aralık 1997, s. 8-16.

27 Y.Petsopoulos, *Les Kilims, Tapis Tissés et Brodés du Moyen-Orient*, Frioboürg, 1979; B. Frauenknecht, *Frühe Turkische Tapissenen Early Turkish Tapestnes*, Nümberg 1984.

28 M. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, İstanbul 1983, s. 46, 184.

29 A. Ersoy, "Osmanlı Saray Kilimleri", *İlgi*, İstanbul 1990, s. Y. 24, S. 61, s. 4

30 Yunddağ yöresi düz dokuma yaygıları ve halıları hk. bkz.: B. Deniz, "Yunddağ Yöresi Düz Dokuma Yaygıları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara,1992' den ayrı basım, s. 69-84; B. Deniz, "Yöre Özellikleriyle Yunddağ Halıları", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, İstanbul 23-27 Eylül 1991, c. II, Ankara1995, s. 33-46.

31 Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, levha 30.

32 Ş. Yetkin, "İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa Camiinden Hayvan Figürlü Bir Türk Kilimi", *Vakıflar Dergisi*, S. IX, Ankara 1971, s. 327-331.

33 Kilimler hakkında geniş bilgi için bkz.: Ş.Yetkin,"Divriği Ulu Cami'nde Bulunan Osmanlı Saray Sanatı Üslûbundaki Kilimler", *Belleten*, c. XLII, s. 54-66.

34 Ş. Yetkin, "Zwei Turkische Kilims", *Beiträge Zur Kunstgeschichte, Asiens* (In Memoriam E. Diez, İstanbul, 1963, s. 182-192. Ş. Yetkin, "Türk Kilim SanatındaYeni Bir Grup, Saray Kilimleri", *Belleten*, c. XXXV, s. 138, Ankara 1971, s. 217-227; Ş. Yetkin,"Divriği Ulu Cami'nde Bulunan Osmanlı Saray Sanatı Üslûbundaki Kilimler", *Belleten*, c. XLII, s. 165-168, 1978, s. 53-63 (ing. 64-68); Ş. Yetkin, "The Kılıms ın Ottoman Court Style Dıscovered ın Dıvrığı Ulu Mosque", *Fıfth Internatıonal Congress Of Turkısh Art*, Edıted by G. Fehér, Budapest,1982, ayrıbasım, s. 907-920. Ş. Yetkin, *Divriği Ulu Cami ve Darü'ş-şifası*, Ankara 1978, s. 428-443; B. Acar, "Divriği Ulu Cami'indeki Halı ve Kilimler", *Divriği Ulu Camii ve Darü'ş-şifası*, Ankara 1978, s. 159-228; A. Ersoy, "Osmanlı Saray Kilimleri", *İlgi*, Y. 24, s. 61, 1990, s. 2-7. Konuyla ilgili geniş bibliyografya için bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 118, dipnot 8.

35 Ş. Yetkin, "Osmanlı Saray Sanatı Üslûbundaki Kilimlerden İki Yeni Örnek", *Vakıflar Dergisi*, c. XIII, Ankara 1981, s. 375-386; B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak* s. 118, dipnot: 9 ve 11; T. Pelit, "Vakıflar

Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi'nden 16-17 yy. Osmanlı Saray Sanatı Üslûbunda Desenli İki Kilim", *Antika,* s. 13, 1986, s. 6-9 (ing. 9-11).

36 B. Acar, Belkıs Acar, *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar,* İstanbul 1975, s. 17; T.Pelit, "Vakıflar Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi'nden 16-17. yy. Osmanlı Saray Sanatı Üslübunda Desenli İki Kilim", *Antika,* s. 13, Nisan 1986, s. 7-9 (ing. 9-11).

37 B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, s. 14,15,118, dipnot 10-12-13; Y. Petsopoulos, *a.g.e.,* s. 56.

38 Kilim hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Ş.Yetkin, "Osmanlı Saray Sanatı Üslûbundaki Kilimlerden İki Yeni Örnek", *Vakıflar Dergisi,* c. XIII, Ankara 1981, s. 377-379.

39 B. Acar, *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar,* İstanbul, 1975, s. 17.

40 Konu hakkında geniş bilgi ve resim için bkz.: Ş.Yetkin, "Türk Kilim Sanatında Yeni Bir Grup Saray Kilimleri", *Belleten,* S.XXXVI, 1971, s. 218; Y. Petsopoulos, *a.g.e.,* s. 55; B. Acar, *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*, s. 17; B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak,* s. 14, 118, dipnot 7.

41 B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak,* s. 14.

42 Geniş bilgi ve bibliyografya için bkz.: B. Acar, *Kilim, Cicim, Zili, Sumak,* s. 14, 118, dipnot 6.

REŞİM

OSMANLILARDA PADİŞAH PORTRECİLİĞİ
415
OSMANLI SANATINDA DUVAR REŞİMLERİ
423
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAĞLIBOYA REŞİM SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ
437
XVIII. VE XIX. YÜZYIL AVRUPA SANATINDA "OSMANLI":
'TURQUERIE' VE 'ORYANTALİZM'
454
OSMANLI ASKER RESSAMLAR
468
GELENEKSEL OSMANLI REŞİM SANATINDAN BATILI ANLAMDA TUVAL RESMİNE
GEÇİŞ EVRESİNDE ASKERİ OKULLAR VE ASKER RESSAMLAR
473
OSMANLI'NIN İHTİŞAMI VE BATILI RESSAMLAR
481

OSMANLILARDA PADİŞAH PORTRECİLİĞİ

PROF. DR. GÜNSEL RENDA
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Yedi yüzyılı aşkın bir süre hüküm süren Osmanlı hanedanı yalnız Türkiye'de değil, Avrupa'da da en çok resimlenmiş hanedanlardan birisidir. Osmanlı resim sanatında padişah portreciliği denebilecek bir dal gelişmiştir. Portrecilik resmî tarih yazımı ile birlikte başlamıştır. Sarayda özenle hazırlanan el yazması tarih kitaplarını minyatürleyen nakkaşlar Osmanlı padişahlarının başarılı savaşlarını ve görkemli törenlerini yansıtırken bir tür tarih belgeleyiciliği yapmışlardır. Nakkaşlar herkesden önce padişahları en doğru görüntüleriyle canlandırmaya çalışmışlardır. Osmanlılar'da 15. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılın sonuna kadar devam eden padişah portreciliği öteki İslam çevrelerinde, örneğin Timurlular'da ve daha sonraları Hint-İslam saraylarında izlenen hükümdar portreciliğinden farklı bir gelişim çizgisi gösterir.

Fatih'in Gentile Bellini tarafından yapılmış portresi.

Padişah portreciliği Fatih Sultan Mehmet döneminde başlar. Fatih, Antik Dönem hükümdarları veya kendi çağdaşı Avrupa kralları gibi sikkeler, madalyalar ve tablolarla kendi imgesini dünyaya tanıtmak ve ölümsüzleştirmek istemiştir. Büyük Roma İmparatorluğu gibi yarı dünyaya egemen bir devlet kurmak ve özellikle Akdeniz'i bir güç altında toplamak gibi idealleri olan Fatih'in, batı kültürüne ilgi duyması doğaldı. Nitekim batı ile kültür alışverişine giren ilk padişah o olmuştur. Fatih kendi portresini yaptırmak üzere birçok İtalyan ustayı sarayına davet etmiştir. Napoli kıralı Aragonlu Ferdinand'ın gönderdiği Costanzo da Ferrara ve Venedik dükasının yolladığı Gentile Bellini, Fatih'in portrelerini yapmışlardır. Fatih'in bugüne kalan özgün portreleri içinde en önemlisi Londra National Gallery'de bulunan yağlıboya tablodur. Gerek Bellini'nin bu portresi, gerekse Bellini ve Costanzo'nun yaptığı portreli madalyalarda, Rönesans portrelerindeki profil veya 3/4 profil ve büst kalıbı dikkati çeker. Gerek Bellini gerekse Costanzo'nun hazırladığı portreli madalyalarda Fatih'in adı ve ünvanı Latince yazılmıştır. Bellini'ni madalyasının arka yüzünde üç taç motifi dikkat çeker. Costanzo ise yaptığı portreli madalyanın arka yüzünde padişahı at üzerinde göstermiştir. Bunlar Avrupa hükümdar portrelerinde kullanılan simgelerdir ve bu portrelerin Avrupalılar'a dağıtılmak üzere hazırlandığını gösterir.

Topkapı Sarayı'nda bulunan Fatih'in bir minyatüründe, sarık ve sakaldaki çizgicilik. 1480'e tarihlenen bu minyatürün, Enderûn'da yapıldığı sanılıyor.

Ancak Fatih'in sarayına gelen bu yabancı sanatçılar, Osmanlı resim sanatında padişah portreciliğinin bir dal olarak yerleşmesini sağlamışlardır. İtalyan ustaların sarayda çalışan Türk nakkaşlarını etkilemiş olmaları doğaldır. Gerçi onların İstanbul'daki etkinlikleri, geleneksel minyatür sanatını batı resim tekniklerine dönüştürecek kadar etkili olmamıştır. Ama yerli ustalar bu ya-

bancı ressamların getirdiği porte kalıplarını minyatüre uyarlamışlardır. Örneğin Topkapı Sarayı'ndaki bir albümde (TSMK B.408) bulunan minyatür portre Costanzo'nun madalyasına çok benzer. Ancak sarık ve sakalda göze çarpan çizgicilik yerli bir sanatçının işi olduğun gösterir. Daha da ilginç bir örnek Sinan Bey'e veya Bursalı Şiblizade Ahmet'e atfedilen minyatür portredir (TSMK H.2153/10).[1] Bu portrede padişahın ayaklarını toplayarak oturuş biçimi Özbek veya Timurlu hükümdarların ikonografyasını izler. Elinde kılıç, ok, yay, mendil, kadeh veya topuz gibi eşyalar tutarak oturan hükümdar imgesi İslam dünyasında yaygındır, ancak bu portredeki büyük fark Fatih'in Avrupalı ustaların yaptığı portrelerdeki gerçek fizyonomisine sahip olması, yüz hatlarında ve giysilerde gölgelemeye yer vermesidir. İşte Fatih'i geleneksel biçimde oturmuş, elinde gül koklarken gösteren bu portre, minyatür estetiğine Avrupa kalıplarının uyarlanabileceğini göstermiştir. Büyük olasılıkla Fatih'in yerli ustalar tarafından yapılan portreleri, doğu İslam çevrelerinde dağıtılmıştır. Fatih döneminde batı-doğu bireşimiyle gerçekleşen bu hükümdar ikonografyası 19. yüzyıla kadar etkinliğini sürdürmüştür.

Fatih Sultan Mehmed'in Sinan Bey'e veya Bursalı Şiblizâde Ahmed'e atfedilen meşhur minyatür portresi.

16. yüzyıl boyunca padişah portreciliği önemini korumuştur. Fatih ile benzer siyasal amaçlar güden Kanuni Sultan Süleyman Avrupa ülkeleriyle güçlü siyasal ve kültürel ilişkiler kurmuştur. Bu dönemde elçi heyetleri ve gezginlerin eşliğinde bazı Avrupalı sanatçıların İstanbul'a geldiği ve Kanuni'den siparişler aldığı belgelemiştir. Örneğin bu dönemde Türkiye'ye gelen Danimarkalı sanatçı Melchior Lorichs ve Flaman ressam Pieter Coecke van Aelst Kanuni'nin portrelerini yapmışlardır. Bunların dışında Tiziano ve Veneziano gibi ünlü Rönesans ustalarının ikinci elden bilgilerle yaptıları Kanuni portreleri Avrupa'da yayılmıştır.[2] 16. yüzyılda Avrupa'da Osmanlı padişahlarına ait dizi portrelerin yapıldığı ve gravürlendiği görülür. Bunlar, hem Türkiye'ye gelmiş ressamların yaptığı resimleri hem de Avrupa'ya yolunu bulmuş minyatürleri örnek almış olmalıdır. Nitekim İtalyan tarihçi ve koleksiyoncu Paolo Giovio'nun Como'daki müzesinde yer alan portrelerin arasında ilk 10 Osmanlı padişahının da bulunduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Bu portreler 16. yüzyılda başka sanatçılar tarafından kopya edilmiştir. Örneğin, Tobias Stimmer tarafından yapılan kopyalar Giovio'nun 1575'te basılan *Elogia* adlı kitabında gravürlenmiştir. Bu portrelerinin orjinalleri Osmanlı minyatürleri olmalıdır. Bazı kaynaklara göre Barbaros 1543'teki Marsilya seferi sırasında yanında götürdüğü yarım boy minyatür padişah potrelerini bir İtalyan'a vermiş, o da bunları Giovio'ya ulaştırmıştır. Bu portrelerin Kanuni döneminde Nigari adı ile resim yapan Osmanlı amirali Reis Haydar'a ait olduğu sanılmaktadır.[3]

Kanunî Sultan Süleyman'ın Melchior Lorichs tarafından yapılan portresi (1563).

Fatih döneminde yerleşen padişah portreciliğinin 16. yüzyıldaki temsilcisi olan Nigari, Barbaros Hayreddin Paşa'nın, Kanuni'nin ve II. Selim'in portrelerini yaptığı gibi dönemin Avrupa Kralları I. François ve V. Charles'ı gravürlerden kopya ederek resimlemiştir. Nigari Fatih döneminden sonra yerleşmiş görünen tam profil veya 3/4 profil kalıbını kullanmıştır. Barbaros portresi yarı boydur. (TSMK H.2139/9) Kanuni'yi (TSMK H. 2134/8) ise ayakta profilden gösterir.

III. Murad döneminde, 1579 yılında, padişah portreciliği açısından çok önemli bir minyatürlü eser hazırlanmıştır. O güne kadar hüküm sürmüş 12 padişahın (I Osman-III. Murat) özelliklerini anlatan ve portrelerini içeren *Kıyafetü'l Insaniyye fi Şamail'i Osmaniyye* adını taşıyan bu minyatürlü yazmanın metnini III. Murat'ın siparişi üzerine dönemin ünlü şehnamecisi Seyyid Lokman Aşuri yazmış, minyatürlerini ise usta nakkaş Osman yap-

mıştır.[4] Seyyid Lokman bu eserin girişinde kendisini Osmanlı hanedanının yücelticisi (madıh-ı hanedan-ı Osmani) diya tanıtır ve padişahların herbirinin üstünlüğünden söz eder. Metinde her padişahın hilyesi (fizyonomik anlatımı) verilmiştir. Buna giysi tarifleri de dahildir. Başka bir deyişle Lokman'ın metninde padişahların hünerleri ve fetihleri fizyonomik mükemellikleriyle özdeşleşmiştir. Çünkü hepsinin görsel tasviri, yani portresi yapılmıştır. Aynı girişte berlirtilen önemli bir nokta daha vardır. Lokman,önceki padişahların şemaillerini (görüntülerini) bulmakta güçlük çektiklerini ve bulamadıkları padişah tasvirleri için Frenk ustaların örneklerine başvurduklarını söyler. Bunları yazılı kaynaklardaki tarifleriyle karşılaştırdıklarını da belirtir. Nitekim nakkaş Osman ve Seyyid Lokman bu amaçla sadrazam Sokollu Mehmed Paşa'ya başvurmuşlar, o da İstanbul'daki Venedik balyosu aracılığıyla, Venedik'ten Avrupalı sanatçılara ait padişah portreleri getirtmiştir. Nitekim bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan ve 16. yüzyıl Veronese okuluna ait olduğu düşünülen yağlıboya portrelerin bu yolla geldiği sanılmaktadır.[5]

'Kıyâfetü'l İnsaniyye fî Şamâili'l-Osmâniyye' isimli şehnâmede, III. Murad'ın minyatürü (Nakkaş Osman).

Şemailname'nin en özenli kopyaları III. Murad ve Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa için yapıldığı sanılan Topkapı Sarayı ve İstanbul Üniversitesi Kitaplığı kopyalarıdır. (TSMK H. 1563, İÜK: T. 6087) Nakkaş Osman *Şemailname* portrelerinde, yukarıda sözü edilen Avrupa portrelerinin büst kalıbını kullanmamıştır. Padişahlar bağdaş kurmuş, veya ayaklarını altına toplamıştır, bir yastığa dayanarak oturur, elinde mendil, çiçek veya kitap tutar. Ancak Avrupa portreleriyle ortak yanı 3/4 profil kalıbın kullanılmış olmasıdır. Bunlar Fatih döneminde yerli ustaların yaptığı portrelere benzer. Nakkaş Osman'ın yaptığı bu portrelerle ilk kez bir Osmanlı padişah portresi ikonografyası oluşmuş ve başka sanatçılar bu kalıplara uyarak *Şemailname* resimlemişlerdir. Birden fazla üretilen bu *Şemailame*'ler zamanın sadrazam veya vezirleri gibi önemli Osmanlı büyüklerine sunulmuş olmalıdır. Önemli olan artık her padişah için bir ikonografik kalıbın oluşması ve bundan sonra bu kalıba uyulmasıdır.

Osmanlı hanedanınındünya tarihi içindeki önemli yerini belirleyen ve hanedanı büyük İslam hükümdarlarına ve peygamberler soyuna bağlayan şecere kitapları da padişah portreciliği açısından çok önemlidir. 16. yüzyıl sonlarında ve 17. yüzyıl boyunca sık raslanan madalyonlu şecere kitaplarının sonunda Osmanlı padişahlarının portreleri vardır. *Subhatu'l Ahbar, Zübdetü't Tevarih* gibi adlar taşıyan ve daha çok *Silsilename* denilen bu yazmalar aslında iki bölümden oluşur. Birinci bölümü Adem ile Havva'dan başlayarak tüm peygamberlerin, İslam dininin kurucularının ve İslam hanedanlarının şeceresini verir. Kitap ikinci bölümde Osmanlı sultanlarına bağlanır.[6] *Silsilename*'lerdeki portrelerde nakkaş Osman'ın kalıplarına uyulmuştur. Fizyonomik ayrıntılar, giysiler, hatta ellerinde tuttukları eşyalar bile Osman'ın portrelerini izler. Bu yazmaların çok sayıda üretilmeleri ve birçoğunun da doğu eyaletlerinde bulunmaları, bunların şii çevrelerde sünni Osmanlı hanedanının gücünü belirtmek için yapıldıklarını düşündürür.

Padişah portreciliğinde ikinci evre III. Ahmed dönemidir. Dönemin ünlü saray nakkaşı Levni *Kebir Musavver Silsilename* adını taşıyan bir padişah portresi albümü hazırlar. (TSMK H. 3109) I. Osman'dan III. Ahmed'e kadar Levni tarafından yapılmış 22 portrenin bulunduğu bu albümde Osman'ın kalıpları büyük ölçüde korunmuştur. Levni kendi üslup yeniliklerini uyarlamakla birlikte ana kalıplara sadık kalmıştır. Ancak portrelerde padişahlar mekan içerisinde daha rahattırlar. Giysilerinde bazı farklılıklar dikkati çeker. Bazı portrelerde ortasından toplanmış bir perde motifiyle çerçeve oluşturulmuştur. Levni'nin portre kalıpları 18. yüzyıl boyunca başka sanatçılar tarafından kullanılmış, bazen nakkaş Osman'ınkilerin yerine geçmiştir. Aynı albüme III. Ahmed'den sonra gelen 18. yüzyıl padişahlarının çeşitli nakkaşlar tarafından yapılmış portreleri eklenmiştir. Bu portrelerde padişahlar geniş bir mekan içerisine yerleştirilmiş

bir tahtta otururlar, elleri dizlerine dayalıdır ve önden gösterilmişlerdir. Başka bir deyişle 3/4 profil kalıbı terkedilmiştir. Bu yeni kalıp Avrupa portrelerine daha yakındır. 18. yüzyılın ikinci yarısında saray çevrelerinde çalışan kozmopolit bir sanatçı grubu olduğu anlaşılmaktadır. Bu yeni kalıbın bu dönemin usta saray ressamlarından Rafael'in oluşturduğu düşünülür. Rafael yağlıboya sultan portreleri de yapmış ve resim sanatına yenilikler getirmiştir. Nitekim 18. yüzyıl istanbul'da yeni bir sanat ortamı oluşmuştur. Birçok Avrupalı ressam İstanbul'a gelerek yabancı elçilik çevrelerinde çalışmışlardır. Bunların bazıları padişah portresi de yapmışlardır. İşte bu kozmopolit sanat ortamı içerisinde yerli ustalar da yeniliklere ayak uydurmuşlardır.[7]

18. yüzyılın ikinci yarısında hüküm süren padişahlar yerli ve yabancı birçok ustaya portrelerini yaptırmışlardır. Bunların çoğu guvaj veya yağlıboyadır ve artık portrelerin el yazma kitaplarda veya albümlerde yer almak için değil asılmak üzere yapıldığını gösterir. Bunlar sarayda hazine, divan veya benzeri mekanlara konulduğu gibi, padişah yakınlarının saraylarına da gönderilmiştir. Başka bir deyişle portreler artık taşınabilir resim niteliğine kavuşmuştur. Bu dönemde gelişen bir başka padişah portresi türü ise padişahların soyağaçlarını gösteren yağlıboyа tablolardır. Avrupa'daki soylu ailelerde gelenekleşmiş olan soyağaçlarına çok benzeyen bu tablolarda portreler, tüm resmi kaplayan büyük bir ağacın dallarına asılı madalyonlar içindedir. Madalyonlar birbirlerine kurdeleler veya dallarla bağlanarak hanedanda babadan oğula geçiş çizgisini belirler. Madalyonların altında veya üstündeki bir şerit içinde padişahların adı ve saltanat yılları yazılıdır. Bu yazılar bazı örneklerde Fransızca, İtalyanca veya Rumca gibi farklı dillerde yazılıdır. Bu tür soyağaçları sipariş üzerine üretilmiş ve padişahlar tarafından hediye olarak verilmiş olmalıdır. Özel koleksiyonlarda ve çeşitli müzelerde raslanan soyağacı tabloların ilk örnekleri I. Abdülhamit döneminde yapılmıştır. İkisi İsveç'te birisi Topkapı Sarayı'nda bulunan bu tablolar aynı atelyeden çıktığı izlenimini verir ve portreler *Musavver Silsilename*'deki portrelere benzer. Soyağacı tablolar belki de bu dönemde sarayda çok etkin olan ressam Rafael tarafından başlatılmış olabilir. Soyağaçları 19. yüzyılın ortalarına kadar üretilmiştir.[8]

Konstantin Kapıdağlı imzalı III. Selim portresi (1803-1804).

III. Selim dönemi padişah portreciliğinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde resim sanatı yeni tekniklere kavuşmuş, yeni bir işlev kazanmıştır. Avrupa kültür ve sanatıyla yakından ilgilenen III. Selim, Avrupalı hükümdarların portrelerini yaptırarak bunları siyasal ve diplomatik amaçla dağıttıklarını öğrenmiş olmalıdır. Nitekim kimi belgeler onun Avrupa tarzında resimler ve özellikle portreler sipariş ettiğini ve portreleri gerek imparatorlukta gerekse Avrupa'da dağıttığını göstermiştir. III. Selim saltanatı süresince en çok resimlenmiş padişahlardan birisidir. Gerek yerli gerekse Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış çok portresi vardır. Daha saltanatının ilk yıllarında önemli bir sipariş vermiştir. Bu siparişe ilişkin bir belgeye göre (TSM 570/2) III. Selim'in bir portresi Londra'da gravürlenmiş ve baskısı az tutulan bu gravür padişahın buyruğuna göre dağıtılmıştır.[9] Belgede sözü edilen portrenin örnekleri Topkapı Sarayı'ndadır. (TSMK A. 3689) Burada III. Selim'im boy portresi bir madalyon içerisine yerleştirilmiştir. Madalyonun altında dikdörtgen bir başka çerçevenin içinde III. Selim'in 1790'lı yılların başında yaptığı askeri reformları simgeleyen Tophane kışlası görünür.. Portrenin altındaki Fransızca yazı portrenin Kostantin Kapıdağı tarafından yapıldığı ve Londra'da Schiavonetti tarafından gravürlendiğini belirtir. Kapıdağlı Kostantin III. Selim döneminin ünlü ressamıdır ve padişahtan birçok sipariş almıştır. Bu portrenin önemi III. Selim'in Avrupalı hükümdarlar gibi portresini dağıtmış olduğunu göstermesidir. Nitekim III. Selim 1806'da sadrazamına gönderdiği bir hatt-ı humayunda Napolyon'un kendisi-

ne yolladığı portreden bahseder ve Avrupa'da portrelerin dostlara hediye edildiğinden söz eder.[10]

III. Selim'in kendi portresini Avrupa'da dağıttığına ilişkin bir başka belge de III. Selim'in 1806'da Napolyon'a elçi olarak gönderdiği Muhib Efend'nin Bab-ı Ali'ye yazdığı mektuptur. Burada Muhip Efendi, yanında bulunan III. Selim portresini dönemin dışişleri bakanı Talleyrand ile Napolyon'a gönderdiğini, ve onun da cevaben teşekkür ettiğini belirtir.[11] Böylelikle Osmanlılar'da ilk kez kendi portresini dağıtan padişahın III. Selim olduğunu kanıtlamıştır.

III. Selim'in bu portreden sonra Kostantin'e 30 Osmanlı padişahının dizi portresini sipariş etmiş ve bu resimlerin de Londra'da basılması için girişimde bulunmuştur. Bu portrelerin guvaj orijinalleri Topkapı Sarayı'ndadır. Londra'ya sipariş verildiği zaman önce I. Osman'ın portresi J. Young tarafından gravürlenerek saraya örnek olarak yollanmış ve baskı işinin devamı için padişahın onayı alınmıştır. Ne yazık ki bu portreler III. Selim'in saltanatı sırasında Londra'da gravürlenememiş, ancak II Mahmud döneminde Young'ın hazırladığı albümde basılabilmiştir.[12] Bu portrelerde Kostantin yeni bir portre kalıbı sunmuştur. Padişahlar daha batılı bir biçimde ayakta, yarım boy ve 3/4 profilden gösterilmiştir. Altlarında bir başka çerçeve içinde padişahların kazandığı zaferler, fethettiği yerler ve yaptırdıkları yapılar göstern sahneler vardır. Kostantin geçmiş padişahların fizyonomisi ve giysileri için daha çok Levni *Silsilename*'sine başvurmuştur. Ancak Levni portrelerinde geleneksel biçimde oturan padişahlar Kostantin'in portrelerinde daha batılı bir biçimde ayakta durmaktadır. Kostantin'in bu yeni kalıbı Young albümünde basılmakla yaygınlık kazanmış ve padişah portreciliğine Avrupa çizgisi ve ikonografyası yerleşmiştir. Nitekim 19. yüzyılda bu kalıbı izleyen birçok padişah portesi albümü hazırlanmıştır. Bu albümlerin çoğu metinsizdir. Hem Türkler'e hem Avrupalılar'a hitabettiği anlaşılan bu albümlerin seri üretim yapan atelyelerde hazırlandığı düşünülür.[13]

Fenerci Mehmed'in
Sultan II. Mahmud portresi (1811).

III. Selim'in portre sanatına getirdiği bir başka yenilik de yağlıboya portreler yaptırarak bunları sarayın çeşitli mekanlarına astırmasıdır. Böylelikle Avrupa anlamında anıtsal resim saray çevrelerinde benimsenmektedir. Örneğin, bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan 1218/1803 tarihli ve Kostantin Kapıdağlı imzalı yağlıboya portre böyle bir amaçla yapılmıştır. (TSM 17/30) Padişahın en tanınmış portresi olan bu resmin önemli yönü padişahın tören esnasında veya resmi bir konumda tören giysileriyle gösterilmemiş oluşudur. Bu tabloda padişah odasında elinde tesbihi ile bir sedirde oturur, etrafında kişisel eşyaları vardır. III. Selim'in özel yaşamına ait bu tablo sarayın harem bölümünde bir yere konmuş olmalıdır.

III. Selim'in Avrupalı ressamlara yaptırdığı portreleri de bulunmaktadır. Bunların bazıları yağlıboya, bazıları ise gravürdir. Örneğin, Appiani imzalı bir portresi Topkapı Sarayı'ndadır. (TSM 17/960) Avrupa'da basılmış bazı portrelerin altında İstanbul'da yapılmış orjinallerine dayanarak gravürlendiği belirtilmiştir. Örneğin, Topkapı Sarayı'nda Ridley tarafından gravürlenmiş 1807 tarihli bir portrede İstanbul'da yapılmış orjinal bir portrenin baskısı olduğu yazılıdır. (TSM 17/449) Bu da III. Selim'in İstanbul'da yerli yabancı birçok ustaya portresini sipariş ettiğini gösterir.[14]

III. Selim donemini izleyen II. Mahmut dönemi padişah portreciliğinde daha da yeni bir evreyi oluşturur. Artık padişah portreciliğinde tümüyle Avrupa tarzı bir ikonografya yerleşmiş ve bu dönemde oluşturulan modeller 19. yüzyılın sonuna kadar yaygınlığını korumuştur. II. Mahmut, III. Selim'in temellendirdiği reformları kurumlaştırmayı ve halka maletmeyı hedeflerken sanatı araç olarak kullanmıştır. Örneğin 1828'de gerçekleştirdiği askeri reformlara paralel olarak getirdiği kıyafet değişikliğini kendi portreleriyle simgelemek ve yeni Os-

manlı imgesinin yaygınlaştırmak istemiştir. Sarık ve cüppenin yerini alan yeni giysilerle, setre pantalon ve fesle göründüğü portresini çeşitli boyut ve tekniklerde yaptırarak devlet erkanına ve yabancı temsilciliklere dağıtmış, devlet dairelerine astırmıştır. Aslında bu yeni imgenin yayılmasında en önemli rolü oynayan üzerinde padişahın yeni giysilerle portresinin yer aldığı tasvir-i humayun nişanlarıdır. Bunlar fildişi üzerine yapılmış ufak boyutta, yaklaşık 5,6 cm çapında portreli madalyonlardır. Bunların arasında mücevher bezemeli ya da fildişi çerçeveli olanlar da vardır. Avrupa'da 18. yüzyılda yaygınlaşan bu tür fildişi veya emaye portrelere *miniature* denmiştir. Bunlar bir zincirle boyuna takmak amacıyla da kullanılmıştır. II. Mahmut'un fildişi portrelerinin birisinde 1832 tarihi ve Marras imzası vardır (TSM 17/208). İspanyol kökenli bu ressamın II. Mahmut döneminde İstanbul'a geldiği anlaşılmaktadır.[15] Bu yeni fildişi portreler onun getirdiği bir tür olabilir. Topkapı Sarayı'nda II Mahmut'un başka fildişi portreleri de vardır. Kimileri imzasız da olsa Marras'ınkine benzerler.

II. Mahmud'un portresi (imzasız).

II. Mahmut büyük boyutta yağlıboya portreler de yaptırmış ve törenle devlet dairelerine astırmıştır: Bunların hepsinde padişah yeni kıyafetiyle görünür. Bazıları büst portrelerdir, ancak çoğu padişahı ayakta gösterir. Genellikle bir elinde kılıcı vardır, öteki eliyle bir ferman tutar. Kimilerinde II Mahmut at üzerinde ordusu ile birlikte görülür (TSM 17/115, 17/122).. Yüzyıllardır batı dünyasında hükümdarlar portrelerinde ayakta gösterilmiştir. Genellikle bir ellerinde güçlerini simgeleyen bir kılıç tutarlar ve yöneticiliklerini simgeleyen kimi eşyalarla birlikte görünürler. Hükümdarları at üzerinde, hatta şahlanmış at üzerinde gösteren portreler de vardır. Daha doğrusu II. Mahmut'un portrelerinde bu Avrupa kalıpları kullanılarak padişahın devlet yöneticisi ve kumandan olarak gücü simgelenmiştir. İşte bu yeni imge padişah portreciliğine II. Mahmut ile birlikte girmiştir. Hangi Avrupalı sanatçının bu kalıpları getirdiğini söylemek mümkün değildir çünkü birçok yerli ve yabancı usta II. Mahmut'un portresini yapmıştır. Topkapı Sarayı'nda ve bazı Avrupa müzelerinde II. Mahmut'un bu tür anıtsal portreleri bulunmaktadır. Topkapı Sarayı'nda W. Reuter imzalı bir tablosu vardır. (TSM 17/136) En önemlilerinden birisi ise bugün Versailles'da bulunan portredir.[16] Schlesinger imzalı bu portrede padişah ayakta durur. Arka zeminde ordusunun piyade ve suvarileri resmi geçit halindedir. Aynı sanatçının imzasını taşıyan ve II: Mahmut'u at üzerinde gösteren bir portre Topkapı Sarayı'ndadır.(TSM 17/110) Gerek bu anıtsal portrelerde, gerekse mine tekniğinde yapılmış ufak boyutlu tasvir-i humayun nişanlarının yapımındaki amaç padişahın imgesini yaygınlaştırmaktır Nitekim II Mahmut kendi portresinin bulunduğu sikkeler de bastırmıştır Gerçi II.Mahmut'un bu yenileşme girişimleri olumsuz tepkiler de almıştır. Ancak onun saltanatını izleyen Tanzimat'tan sonra batılılşamanın kurumlaşabilmesinde II. Mahmut'un atılımları büyük rol oynamıştır ve bu sosyal değişim içinde yaptırdığı portrelerin ayrıbirönem taşıdığı kuşku götürmez.

Bundan sonraki padişahların özellikle Abdülmecit'in çok sayıda fildişi madalyon portresi vardır. Giderek bu tür portreleri yerli sanatçıların da yaptığı anlaşılmaktadır Abdülmecit'in yabancı imza taşıyan fildişi portreleri arasında 1850 tarihli ve Portet imzalı bir örnek bulunmaktadır. (TSM 17/219) Portet (öl. 1862) Fransız bir sanatçıdır ve minyatür portreleriyle tanınmıştır İstanbul'a da gelmiş olduğu anlaşılmaktadır. Yerli sanatçıların da fildişi portreler yapmıştır. Böyle bir örnekte 1850 tarihi ve Sebuh Manas imzasına raslanır (17/217). Bazı fildişilerde ise Rupen Manas imzası dikkat çeker. (TSM 17/223) Her iki kardeşin de ressam olduğu ve Abdülmecit'in emrinde çalıştığı anlaşılmaktadır.[17] Hatta ikisi de farklı yıllarda Paris'teki Türk Başkonsolosluğu'nda tercümanlık görevi yapmışlardır. Manas kardeşlerin yaptığı Abdülme-

cit portreleri çeşitli müze ve koleksiyonlarda karşımıza çıkar. Nitekim, Abdülmecit'in Rupen Manasie imzalı ve 1857 tarihli büyük boy yağlıboya portresi İsveç'te Drottningholm sarayındadır. (no. 435) Bu dönemde Avrupa'dan İstanbul'a gelen birçok ressam olmuştur. İngiliz Sir David Wilkie padişahın bir portresini yapmış ve bu portre ayrıca gravürlenmiştir. (TSM 17/120, 17/851)

Rupen, Sebuh ve Josef Manas kardeşlerin etkinlikleri 19. yüzyılın ikinci yarısında da devam etmiştir. Ancak Abdülmecit'i izleyen Sultan Abdülaziz'in portrelerinin çoğu Abdullah imzalıdır. Bu sanatçı sarayda resmi fotoğrafçı sıfatıyla görev yapan Viçhen Abdullah olmalıdır.[18]

Yabancı ülkeleri ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Sultan Abdülaziz birçok Avrupalı sanatçıyı sarayına davet etmiştir. Bunların içinde padişahın portrelerini yapanlar da vardır. İstanbul'da uzun süre çalışmış olan Fransız sanatçı Guillemet ve Polonyalı ressam Chlebowsky Sultan Abdülaziz'in anıtsal boyda portrelerini yapmışlardır.(TSM 17/ 163, 17/164) Sultan Abdülaziz ilk kez kendi heykelini sipariş eden padişahtır. İngiliz heykelci Fuller'in yaptığı ve padişahı at üzerinde gösteren heykel bugün Beylerbeyi Sarayı'ndadır. Aynı sanatçının yapmış olduğu bir büst portre ise Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır.(TSM 17/608) Ayrıca Sultan Abdülaziz'in Avrupa gezileri sırasında onun büst portresinin bulunduğu madalyalar üretilmiştir.

Sultan Abdülmecid.

Sultan Abdülaziz'den sonra anıtsal padişah portreleri pek yapılmamıştır. Bunda 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın yaygınlaşmasının rolü vardır. Bu dönemde daha çok padişahların fotoğrafları kullanılmıştır. Nitekim Abdullah Biraderler'in çektiği birçok Abdülaziz fotoğrafı vardır. Hatta bundan sonra Osmanlı padişahlarının fotoğrafları çeşitli vesilelerle Avrupa gazeetelerinde basılmıştır. Abdülhamit, Mehmet Reşat'ın, hatta Halife Abdülmecit'in çok sayıda fotoğrafı bulunmaktadır.

Mehmet Reşat'ın portreye olan büyük merakı yalnız yaptırdığı portrelerinden değil, daha önceki padişahların portrelerini toplamasından anlaşılır. Önceki padişahların portrelerinin fotoğraflarını çektirerek bir albüm hazırlatmış, aynı zamanda o dönemin usta sanatçısı Antranik'e tüm Osmanlı padişahlarının fildişi portrelerini yaptırmıştır. (TSM Y 7038) Abdülaziz döneminden sonra tüm padişahların fildişi portrelerini içeren levhalar yaygınlaşmıştır. Kuşkusuz, daha önce görülen portre albümleri, soyağaçları ve gravürler gibi bunlar da hediye edilmek üzere hazırlanmıştır. Hatta bunların seri üretimi yapıldığı anlaşılmaktadır. Tüm Osmanlı padişahlarının portreleri büyük baskı levhalar veya kartpostallar üzerinde görülür.(TSM 17/816)

Osmanlılar'da padişah portreciliğine bakış şunu göstermektedir. Baştan beri Osmanlıların korudukları hanedan bilinci ile özdeşleştirdikleri padişah portreciliği aslında Osmanlıların siyasal ve kütürel yapıda sürdürdükleri batı-doğu bireşiminin ürünüdür. İslam evrelerinde Timurlulara kadar uzanan şecere bilincinin, Avrupa portre geleneğiyle birleşmesi yaklaşık dörtyüzyıl padişah portresi dizilerini, albümlerini ya da soyağaçlarını doğurmuştur. Aslında dizi portrelerde nakkaş Osman'a giden sultan imgesi fazla değişmemiştir. Aynı fizyonomiye sahip aynı giysileri giyen padişahları her yerde tanımak mümkündür, ister bir 16. yüzyıl minyatürü, ister bir 19. yüzyıl madalyon portresi olsun. Ancak III. Selim'le birlikte padişah ikonografyasına yenilik gelmiş ve portreler yenileşmenin halka maledilmesi ve yaygınlaştırılması için araç olarak kullanılmıştır. Başka bir deyişle çeşitli yollarla dağıtılan portreler siyasal amaçla propaganda aracı olarak kullanılmıştır. 19. yüzyılda taşınabilir boyutlarda ve türlerde üretilen padişah portreleri hem geçmiş hanedanı hem de günün saltanat süren padişahlarını her çevrede tanınır bir konuma getirmiştir. Artık padişahlar, Osmanlı hanedanının gücünü fetihler ile değil, soyluluğu ve batılılaşan ideolojisi ile sergilemek istemişler ve 18. yüzyıldan sonra bunu Avrupa görsel geleneğine uyan portrelerle yapmışlardır.

1 Fatih Sultan Mehmet'in yabacı ustalar tarafından yapılmış portreleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. J. Meyer zur Capellen," Das Bild Sultan Mehmets des Eroberers ", *Pantheon*, Heft III, 1983, 209-220. U Meroni, " Il vero volto di Maometto II", *Il ritratto antico illustrato*, I, 1983, 14-28.J. Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal", *Italian Medals*, ed. J.G. Pollar, Washington D.C. 1987, 171-194. Fatih'in minyatür portreleri için bk. E. Atıl, "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II", Ars Orientalis IX, 1973, 103-120.

2 Kanuni'nin sanat koruyuculuğu ve öncelikle Avrupalılar'ın üstlendiği siparişler için bk.G.Necipoğlu "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry", *The Art Bulletin*, 7/73 (September 1989) 401-426. Ayrıca Kanuni'nin portreleri birçok araştırmacı tarafından tartışılmıştır. S. Eyice"Avrupalı bir Ressamın Gözü ile Kanuni Sultan Süleyman", *Kanuni Armağanı*, Ankara, 1970, 129-170.O. Kurz, "A Golden Helmet made in Venice for Sultan Süleyman the Magnificent", *Gazette des Beaux Arts*, 74 (1969), 249-258. J.M.Rogers and R.M.Ward, *Süleyman the Magnificent*, London, British Museum, 1988,46-53.

3 L. Klinger, J. Raby, "Barbarossa and Sinan. A portrait of two Ottoman Corsairs from the Collection of paolo Giovio", *Venezia e l'oriente Vicino*. Atti del Primo Simposio Internazionale sull'arte Veneziana e l'Arte Islamica, Venezia 9-12 Dicembre 1986, 47-59. H. Georg Majer, "Nigari and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio", *9th International Congress of Turkish Art*. Istanbul 23-27 September 1991, Proceedings, vol. II, Ankara, 1995, 443-455.

4 Bu albümün giriş metni ve resimleri için bk. N. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, sayı 6, Şubat 1972, 2-14.

5 U. Meroni, "La serie dei Sultani turechi da Osman a Murad III", *Il Rittato Antico Illustrato*, I,1983, 28-53..

6 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda çok sayıda *Silsilename* üretilmiştir. Bunların çoğu Bağdat'ta hazırlanmıştır. Gerek Türk müzelerinde gerekse dünya müzelerinde birçok kopyaya raslanır. Bk. F.Çağman, "16. yüzyıl sonlarında Mevlevi dergahlarında gelişen bir minyatür okulu", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*,İstanbul, 1979,651-678. Bk. G. Renda, "Ankara Etnoğrafya Müzesindeki 8547 no.lu Silsilename üzerine bazı düşünceler", *Kemal Çığ'a Armağan*, istanbul, 1984, 175-202. R. Milstein, *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*, Costa Mesa, California, 1990.

7 G. İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği", Antik Dekor Dekorasyon ve Sanat Dergisi, sayı 38, İstanbul, 1997, 82-88. Rafael hakkında bilgi için bk. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, 1977, 187.K. Pamukçuyan, "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel ve .Eserleri", *Tarih ve Toplum*, 40, Nisan 1987, 28-33.

8 G. Renda"Osmanlı Sultanlarının Soyağacı", *P Dergisi*, 2, yaz 1996, 81-92.

9 Adı geçen belge ve gravür portre ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. G. Renda, "Ressam Kostantin Kapıdağlı hakkında yeni görüşler", *19. yüzyıl İstanbul'unda Sanat ortamı*, 14-15 mart, 1996. Bildiriler. istanbul, 1996, 136-192.

10 E.Z. Karal, *Selim III'ün Hatt-ı Humayunları*, 1789-1807, Ankara, 1946, 52.

11 Bu mektup Başbakanlık Arşivindedir: Hatt-ı Humayun 5881.

12 Topkapı Sarayı'nda bu portrelerin orjinalleri ve bakır kalıpları bulunmaktadır.(TSM 17/69-97) I. Osman portresinin Kapıdağlı tarafından yapılmış orijinali ve örnek baskısı 17/69 ve 70 no. ile kayıtlıdır. Bk. G. Renda,"Art and Diplomatic Relations: the Story of an Ottoman-British Project in London", *Cultural Encounters and Cultural Differences*. International Conference, Hacettepe University 11-12 February 1999. Proceedings,227-238.

13 19. yüzyılda yapılmış portre albümleri için bk. G. Renda, *Osmanlı Padişah portreleri. Bir 19. yüzyıl Albümü*,Milano, 1992.

14 Appiani Napolyon'un da portrelerini yapmış bir İtalyan ustadır. Ayrıca İstanbul'da çalışan Duchateau adlı bir ressmın da III. Selim'in portresi yaptığı anlaşılmaktadır. Bu portre Paris'te gravürlenmiştir.

15 Marras hakkında bilgi için bk. W.Dunlap, *History of Arts and Design in the United States*, 1834, II, 142. Bu nişanların devlet ileri gelenlerine verildiğine ilişkin kaynaklar vardır. Bk. T. Baykara "İkinci Mahmut ve Resim", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1980, 512. J. Pardoe, *The City ofthe Sultan*, London, 1833, I, 188, III, 104-105.

16 *La Grece en revolte. Delacroix et les peintres français*, 1815-1848 (sergi kataloğu) Paris, 1997.

17 K. Pamukçuyan, "Manas Ailesi", *Dünden Bugüne istanbul Ansiklopedisi*, istanbul, 1994, 286-287.

18 E. Çizgen, "Abdullah Biraderler", *Dünden Bugüne istanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1993, cilt I, 14-16.

OSMANLI SANATINDA DUVAR RESİMLERİ

PROF. DR. RÜÇHAN ARIK
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

Osmanlı dünyası bir süper güç olarak geçirdiği iki yüzyılın ardından, XVIII. yüzyıl sonlarında Avrupa karşısında uğradığı ilk bozgunla, etkileri dalga-dalga genişleyen bir sarsıntıya girmişti. Bu sarsıntı yıkıcılığı kadar uyarıcı da olmuştur denebilir. "Alemin efendisi"ni yenebilen güce karşı duyulan merak; görkemli fakat gittikçe içine kapalı bir doğu toplumu olmaya yönelen Osmanlı İmparatorluğu'nda, askeri teknolojiden hayat tarzına kadar hemen her alanda Batı'ya açılışa neden olmuştu.

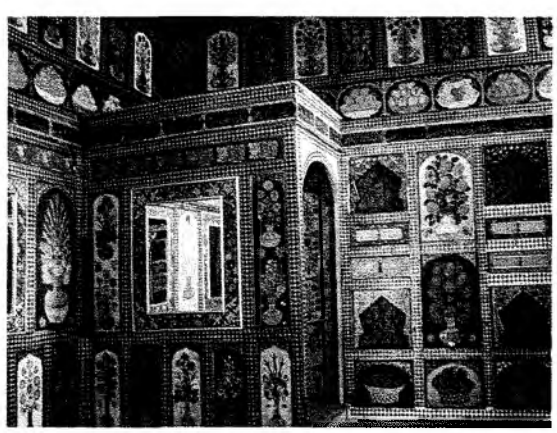
XVIII. yüzyıl ilk yarısında Lale Devri ile başlayan bu açılış giderek bilinçli bir Batılılaşma hareketine dönüşmüştür. Bu hareket baştan itibaren kültür hayatında da değişmelere, yeniliklere yol açmıştır.

Avrupa ile, özellikle Fransa ile ilişkilerin çok yönlü olarak artması, Avrupalı iş adamlarının ve malların da Osmanlı dünyasına artan oranlarda girmesini sağlamıştır. Giyim eşyası, mobilya ve mutfak eşyasından parfüm ve süs eşyasına, mimari dekorasyondan bahçe ve ev biçimlenişine kadar çeşitli yollarla Batı etkisi, başta İstanbul olmak üzere, tüm Anadolu ve Balkanlara yayılmıştır. Osmanlı zevki ve davranışı değişmiş; Sanat üsluplarında da yenilikler ortaya çıkmıştır.

Klasik Osmanlı Sanatı disiplinine göre daha hareketli ve hafif görünen Barok, Rokoko, ve başka Avrupa stillerinin dekoratif şekilleri, karışık olarak Türk Sanatında uygulanmaya başlanmıştır. Bu kompozit şekiller cami, konut gibi mimari türlerde olduğu kadar, minyatür, çini, kabartma, el işleri, halı ve daha bir çok başka el sanatlarında da görülebilmektedir.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da yeni mimari anıtlar, sanatta "batılılaşma" hareketini temsil eder. Bu hareket, hemen hemen aynı zamanda Anadolu'da da izlenebilmektedir. Önce yapıların esas çizgileri, kuruluş pek değişmemiş, fakat dekorasyonda barok kartuşlar, girlandlar, "c", "s" kıvrımları, istiridye motifleri, çiçekler, natürmortlar, manzara tasvirleri gibi batılı motifler ve kompozisyonlar egemen olmuştur.

Bu dönem yapılarının süslenmesinde en büyük yenilik, Duvar Resimleri'nin ortaya çıkışıdır. Bunlar teknik bakımdan batı sanatındaki "fresklere" benzemez. Bunlar batıdaki gibi yaş sıva üzerine değil, kuru sıva üzerine yapılır. Ahşap üzerinde bile zemin, ince bir tabaka alçı veya tutkallı üstübeç ile kaplanır, üzerine su veya tutkal ile karıştırılmış toprak boyalarla şekiller çizilir. Bu, "Kalem İşi" denen tekniğin bir başka türüdür. Önce, İstanbul Topkapı Sarayı'nda görülen bu duvar resimleri, hemen aynı zamanda Anadolu ve Balkanlara da yayılmıştır.


Topkapı Sarayı, Yemiş Odası.

Lale Devri'nde, Fransa özentisiyle yapılan saray ve köşkler Batılılaşma yolun-

da zengin örnekler vermiş olmalıdır. Bu yapıların duvarlarında resimli süslere yer verildiği kesindir. Fakat ne yazık ki bunlar günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu konuda, bir dereceye kadar, Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmed (Resim 1) Odası duvar süslerinden fikir edinebiliriz. Boyayla yapılmış nişler içinde saksılar, çiçekli vazolar, meyva sepetleri gibi motifler üç boyutlu ve naturalist sayılacak biçimde işlenerek duvarları kaplamıştır. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul Topkapı Sarayı harem dairesinde ve yine İstanbul'da aynı tarihlerde inşa edilen başka yapılarda da karşılaştığımız duvar resimleri, mekanların tavan eteklerinde dolaşan dar ve geniş şeritlere, barok ve rokoko motiflere süslü kartuşlara yerleştirilmişlerdir.

Bu resimlerde ana konu figürsüz manzaralardır. Ağaçlar arasında dizi dizi köşkler, köprüler, kuleli yapılar, çeşmeler, yapı kalıntıları tavan eteklerindeki dar şeritlerde yer alır.

Bu şeritlerin geniş örneklerinde ise daha bütünlük gösteren manzara tasvirleri dikkati çeker.

Osmanlı Sanatında manzara tasvirleri, XVI. yüzyıldan bu yana minyatürlerden başlayarak gelişmiş ve zamanla tüm süsleme sanatlarına yayılarak XIX. yüzyıl sonları kadar en önemli konu olarak devam etmiştir. İstanbul Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesindeki çeşitli odalarda erken (Resim 2) örneklerini gördüğümüz bu manzara tasvirlerinde köşkler, kuleli yapılar, çeşmeler, köprüler ağaçlar arasında yapı kalıntıları resmedilmiştir.

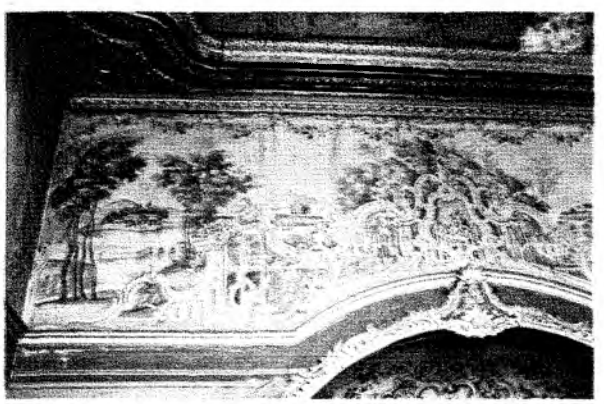
Yine Harem Dairesinde I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemi'ne ait odalarda Boğaz ve Haliç manzaralarını tasvir eden duvar resimleri bulunur. Bu resimler Haliç (Resim 3) ve Boğaz kıyılarının ve başka belli çevrelerin manzaralarını vermesi bakımından belgesel özellik taşır.

Bir köşkün ayrıntılı mimari tasviri yanı sıra fıskiyeli havuzlarıyla ağaçlıklı bahçeler, pavyonlarla birlikte denize dökülen ırmaklar üstünde kayıklar, köprüler, yer yer çeşmeler bu tasvirlerde yer alır.

Bu resimlerde minyatür geleneğinin özellikleri yanı sıra gölge-ışık denemeleri, renklerin açık koyu derecelendirilmeleri basit düzeyde de olsa batı anlamında derinlik (perspektif) arayışını ortaya koyar.

Topkapı Sarayı'nın dışında İstanbul'da Çengelköy'deki Sadullah Paşa (Resim 4) Yalısı, Emirgan Şerifler Yalısı, Bebek'teki Kavafyan Konağı, Kandilli Abutlar Yalısı ve diğerlerinde Topkapı örneklerine benzer duvar süslemeleri göze çarpar.

XIX. yüzyılda giderek artan batı etkileri teknik açıdan da kendini gösterir ve bazı değişiklikler ortaya çıkar: çoğunluğunda yağlı boya kullanılan bu resimlerde çeşitli kır görüntüleri, av sahneleri ve az da olsa zaman zaman figür tasvirleri dikkati çeker. Odalar ve tavanlar tümüyle bu tip resimlerle süslenmiştir. Kalamış Koyu, Kız Kulesi, Göksu Çeşmesi gibi "belli yerlerin portreleri" verilmiştir. Özellikle Kız Kulesi bunlar arasında en çok sevilen ve işlenen motif olmuştur. Bu motife bu dönem Anadolu duvar resimlerinde de rastlanmaktadır.



Valide Sofrası Nişi üstündeki Manzara Tasviri. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Üst kat.

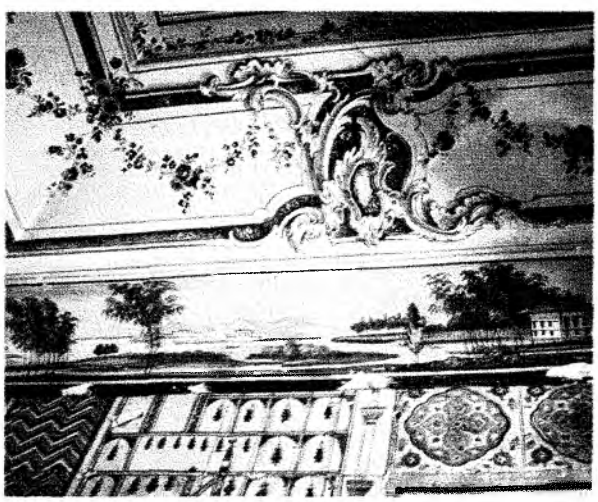
Bu resimlerin ilgi çekici ve zengin bazı örnekleri bugün Orta Anadolu'da Yozgat kentinde görünmektedir. 1777-94 yıllarında bugünkü durumunu alan Çapanoğlu Camii'nde, girişte, kapının iki yanındaki kemer içlerinde, çeşitli yapıların yer aldığı manzara tasvirleri dikkati çekmektedir. Bunların Yozgat kentinin görüntüleri olduğunu düşünmekteyiz. Caminin içinde, üç bölmeli, iki katlı mahfilin ikinci katında (balkonda), ortada yer alan bölmenin tonoz örtüsünün eteğinde, barok kartuşlar içinde birer tasvir göze çarpar. Doğudaki kartuşta deniz kıyısında, avlusu ağaçlı, dört minareli, önünde iskele bulunan bir yalı camisi ve denizde iki küçük kayık ve açıkta ufuk çizgisinde yandan çarklı bir gemi yer almaktadır.

Batı'daki kartuşta, arkasında bol ağaçlı bir bahçesi olan kocaman, tek kubbeli, tek minareli bir cami tasvir edilmiştir. Bu Çapanoğlu Camii'nin kendisidir.

Güneyde yer alan kartuşta ise üzüm, kayısı, armut gibi meyvalardan oluşan bir natürmort resmedilmiştir.

Yozgat'da duvar resimleriyle süslü diğer cami (1800-1801) yıllarında (Resim 5) yapılan, Başçavuş Camii'dir. Yapının içerisinde, iki yandaki mahfil uzantılarının eteğinde, barok süslü kartuşlar arasında kır konakları, camiler, dere boylarında tarlalar, ağaçlar, kırda renkli çadırlardan kurulu bir ordugah, yeldeğirmeni, barok çeşmeler, derelerin üzerine atılmış köprüler, kıyı manzaraları huzur verici bir biçimde tasvir edilmiştir. Bu resimlerde batı resim anlayışının etkisi açıkça farkedilmektedir.

Kuzey Anadolu'da Merzifon kentindeki Kara Mustafa Paşa Camii, kitabelerinden anlaşıldığı üzere 19. yüzyılın ortasında onarılarak bugünkü biçime girmiştir. Yapının içerisi bu dönemi yansıtan boyalı nakışlar ve manzara tasvirleriyle süslenmiştir.



III. Selim Meşk Odası (Namaz Odası) duvar resimlerinden bir ayrıntı, İstanbul, Topkapı Sarayı.

(Resim 6) Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nın kubbesinde, bütün iç yüzeyi kaplayan çok zengin programlı resimler yer alır. Bunlar 18 ve 19. yüzyıl Türk Resim Sanatı'nın en ilginç örnekleridir. Ressamın adını ve yapıldıkları tarihi taşırlar: Zileli Emin, 1875.

İlk bakışta acemice yapılmış etkisi bırakan yalın ve çocuksu görünüşlerine karşılık, bu resimler çok yönlü özellikler ortaya koyarlar.

Yarım küre yüzeyde resimler, tepedeki bitkisel göbek kompozisyonu ile etekteki yazı bordürü arasında, alt alta dolaşan iki kuşak halinde düzenlenmiştir: Üstte gökyüzü, altta yeryüzü.

Güneşin batmakta olduğu yerde İstanbul görüntüsünü veren yapılar topluluğu göze çarpar. Bu yapılar topluluğu içinde Beyazıd Kulesi, eski Galata Köprüsü, Süleymaniye Camii, Unkapanı Köprüsü dikkati çeker. Arka planda dekoratif görünüşlü tepelerin eteğinde kıvrılarak gelen demiryolu, bu topluluğu sol yandan kucaklayıp önlerine dönmektedir. Kıyıda bunun üzerinde ardında üç vagon çeken ve bacasından duman fışkıran lokomotifiyle bir tren tasvir edilmiştir.

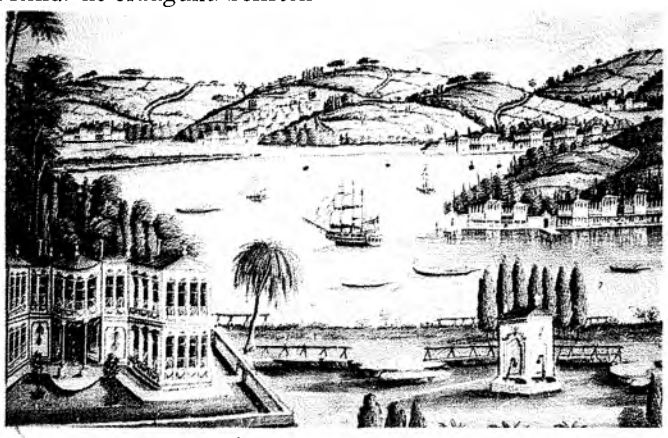
Burada kısmen hayali de olsa, belli bir çevre portresi sayabileceğimiz İstanbul görüntüsü, aslında başlı başına bir tablo niteliğinde iken, çerçeve içine alınmamış; iki yandaki başka görüntülerle, onların doğal bir parçası ve devamıymış gibi bağlanmıştır.

Tek bir bütün izlenimi vererek kubbeyi kaplayan bu panaroma, dikkatle bakılırsa, aslında hep böyle ayrı ayrı görüntülerin, aynı üslup ve yöntemle, çerçevesiz olarak birbirine bağlanmasından ortaya çıkarılmış olduğu görülür. Bunların kimisi yine İstanbul, ya da çevresi ile ilgili olabileceği gibi, kimisi de büsbütün başka yörelerin tasviridir.

(Resim 7) Bütün bu tasvirlerin dışında, tek başına duran, bu görüntülerle bağlantısı olmayan bazı motifler de dikkat çeker. Bunlar sembolik anlamlar içeren tasvir üniteleri; Mevlevi, Bektaşi, Rufai, Kadiri gibi tarikatlar ve onların ulu ları ile ilgili biçimlerdir: Simetrik olarak tasvir edilmiş iki sanduka, baş kısımlarında Kadiri ve Rufai Şeyhlerine ait birer kavuk ile adeta boşlukta durmakta; aralarında "sayeban" denen tarzda bir baldeken yer almaktadır. Bunun tepeliği üzerinde bir tuğra işlenmiştir. Yine hem bütünün devamı gibi görünen, hem diğer ünitelerle ilgisi olmayan bir baldeken türbe tasviri yapılmıştır. Bundaki sandukadan sağa bir kızıl, bir siyah sancak, sola ise derviş baltası ve keşkülü uzanmaktadır. Bunların yanında arazide bir masa, üzerinde kocaman bir makas, divit ve hokkalar, bir dikme üzerinde bir derviş külahı resmedilmiştir.

Halkın bunları yorumlayışı da ilginçtir. Merzifon'daki yaşlılar baldeken türbeye "Seyyid Ahmed Rufai"; keşkül, divit, balta vd. gibi nesnelere ise "Abdül Kadir Geylani" demektedir.

Ayrıca, boru-tüfek-kılıç-miğfer-davuldan oluşan bir arma da bu tasvir üniteleri gibi şadırvan kubbesinde yer almaktadır. Cemaat arasında buna "Harbiye" denmektedir. Gerçekten de son devir Osmanlı armalarını andırmaktadır. Bunun yakınında, yapı tasvirleri kadar büyük bir kılıç, kını içinde adeta "uçmaktadır"! Bunun da yanında yine uçarcasına kocaman bir meyva kasesi, içinde kesilmiş karpuz dilimleri ile görülmekte; çok ilginç bir natürmort oluşturmaktadır. Daha yukarıda ise yine boşlukta bir tesbih durmaktadır. Bunların bazılarının altında ne olduğunu belirten yazılı açıklamalar vardır ki, biz bu yazıları taş baskısı resimlerde ve minyatürlerde de görebiliriz. "Tramvay", "Orduy-ı Humayun", "Pavluka" (Fabrika) gibi...


Sadullah Paşa Yalısı, İstanbul, 18. yüzyıl sonları, Boğaziçi Manzarası.

Bu resimlerin hepsi de minyatür geleneğini andıran çocuksu bir bağımsızlıkla, soyut diyebileceğimiz bir üslupla verilmişlerdir. Böyle biçim ya da konum bakımından soyut nitelikteki tasvirlerin yanı sıra, insansız olmasına bakılmazsa günlük yaşayış sahnelerine uyacak kompozisyonlar da yapılmıştır. Bir yangın sahnesi buna örnektir: Yanan bir yapıya tulumbalar kendi kendine su sıkmaktadır...

Merzifon'a yakın Amasya kentindeki Gümüşlü Camii, 19. ve 20. yüzyılda iki kere restore edilmiştir. Bu sırada yapılan boyalı nakışlar arasında tasvirler de bulunmaktadır. Giriş üzerindeki mahfil (balkon-Gallery) yukarısında, kuzey duvarına işlenmiş olan büyük cami tasviri, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii'ndeki resmi hatırlatır. Ve mimari kuruluşu, minarelerin yerleştirilişi bakımından Edirne Selimiye Camii'ne benzer. Üslup açısından Merzifon'daki örneğe eş olması nedeniyle ressam Zileli Emin'in buradaki resimleri de yapan usta olduğunu kabul edebiliriz.

Gümüşlü Camii'nin ahşap kubbesi eteğinde on oval madalyonun sekizinde Amasya kentinden görüntüler, ikisinde de natürmort yer alır. Bunlar Merzifon'daki örneklere ve Amasya Sultan II. Beyazıd Camii Şadırvanı'nda yer alan tasvirlere benzerler. Bu şadırvanın kubbesi eteğinde dolaşan iki şeritten alttakine tasvirler dizisi işlenmiştir. Merzifon'daki örneklere benzer bir üslup özelliği gösteren bu resimler geniş bir yüzeye yayılmayıp, sıkışık bir kompozisyonda verilmiştir. Buradaki resimlerin bozulmamış kısımlarında en göz alıcı, ünite, tepesinde al bayrak dalgalanan Beyazıd Kulesi ve çevresinde gruplaşan yapılarla yine İstanbul görüntüsüdür.

Anadolu'da Tuz Gölü civarında, çeşitli bozkır köylerinde böyle resimli camilerin yer aldığına, fakat ne yazık ki çoğunun yok olduğuna, kaynaklar işaret etmektedir. Bunlar gibi zengin örnekler, Batı Anadolu'da yapılan camilerde de göze çarpar (Resim 8). Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camii bunlardan biridir. 1802'de yaptırılan bu cami ahşaptır. İçinde bütün yüzeylerin ve ahşap tavanın resimler, çeşitli desenlerle donatılışı "boşluk korkusu"nu düşündürecek bir yoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Ayrı ayrı tablolar halinde duvarlara işlenen bu resimler, ağaçlıklı bahçelerde camiler, meyvalarla çiçeklerden oluşan natürmort gibi kompozisyonları içerir. Bu kompozisyon birinde kavun, karpuz ve daha bir çok meyvanın kümelendiği bir bostan parçası görülmektedir.

Yine bu tasvirlerden birinde, arkasında sık ağaçlıklı bir bahçe, önünde avlusu ve çeşmesi olan büyükçe bir cami kampozisyonu vardır. Burada güneş batışıyla akşamın kızıllığının belirtilmesi, sanatçının gözlemciliğini ve tasvire romantik bir atmosfer katmak istediğini gösterir.

Muğla'da 1853 yıllarında onarım geçiren Kurşunlu Camii'nin kubbesinde boyalı nakışlar arasında

yer alan dört kartuş içine manzara tasvirleri işlenmiştir. Bunlardan biri Mekke manzarasıdır.

Diğer bir kartuşta, arkasında ağaçlıklı avlusu, çevre yapılarıyla Kurşunlu Camii'nin kendisi tavir edilmiştir.

Üçüncü kartuşta, solda biraz geride bir ev, ortada önde bir kuyu, sağda çayırlar, arkada ufuk çizgisinin üstünde yükselen sık ağaçlar görülmektedir.

Sonuncu tasvir bir deniz manzarasıdır. En altta, ön planda küçük bir koy evi, beyaz bir çadır, ortada denize yakın bir köprü bulunan yeşillik bir kıyı çevresi işlenmiştir. Denizde sağda, yakın planda olduğu halde küçük gösterilen bir yelkenli, ufuk çizgisinde ise bir gemi pupa yelken hareket halindedir.

Bu dönemde Anadolu'da camilerin şadırvanlarını süslemek pek yaygın bir moda olmuş, kıyı görüntüleri, bahçeler, konaklar bulunan İstanbul, İzmir ve diğer kentlerin manzaraları, bunların kubbelerini süslemiştir.

Daha önce gördüğümüz Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanından başka Urla (İzmir yakınında)'daki Kapan Camii'nin şadırvanı, bu dönem resim sanatının en güzel örneklerinden birini verir.

Kubbeyi çevreleyen resimler, Urla kıyılarını tasvir eder. Koyda, havuzlu bahçeleriyle köşkler, pavyonlar ince zarif rüzgardan titreşen ağaçlar ve denizdeki gemilerle bu resimler oldukça başarılı bir ustanın elinden çıktığını gösterir. Yer yer kalın konturlarla gölge-ışık oyunları elde edilmiş, denizdeki gemilerin yandan, arkadan ya da bir adanın köşesini dönerken resmedilişi ile de perspektif etkisi yaratılmak istenmiştir. Sürü halinde uçuşan kuşların da bu manzaraya eklenmesi, resimde hem hareket, hem de romantik bir atmosfer yaratmıştır.

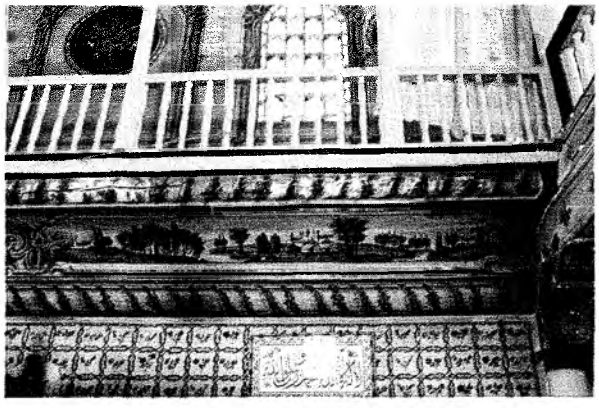
Batı Anadolu'da 1791'de Soma'da yaptırılan Hızır Bey Camii, resimli camilerin en zengin, en ilginç örneklerinden biridir.

Yapının zarif ahşap direklerle kuşatılan kuzey ve batı cephelerine, Barok nakışlar arasına Mekke ve Medine görüntüleri ile çeşitli manzara tasvirleri yerleştirilmiştir.

Cami içinde, mahfil (balkon) cephesinde, mihrapta, kapı ve pencere üstlerinde barok süsler, kartuşlar arasında resimler yer alır. Bu resimlerde havuzlu kır köşkleri, antik harabe, köprüler, evler, kıyı görüntüleri, üstünde kaleler ve tepeler bulunan adalar, bayrakları dalgalanan gemilerin yanaştığı limanlar görülmektedir.

Caminin yan kapısı üzerindeki resimde, bir köşkün havuzunda beyaz kuğular uçuşmaktadır. Momümental mihrapta ise, yukarı kısımda iki yanda simetrik birer natürmort işlenmiştir. Bunlarda tepesi kesik ve çekirdekleri görünen birer karpuz ile üzüm, incir gibi meyvalar göze çarpar.

Cami gibi dini bir yapıda, uçan kuğular gibi hareketli yaratıkların tasvir edilmesi; üstelik mihrapta da böyle dünyevi natürmortların yapılması alışılmamış bir durumdur. Daha bir çok örneğin yanı sıra başlıca örneklerini sunduğumuz geç dönem Osmanlı sanatının bu ilginç resimli camileri Anadolu'nun hemen her yöresinde bulunmaktaydı. Fakat ne yazık ki günümüze pek azı kalmış; bugün bir çoğu yıkılmıştır.



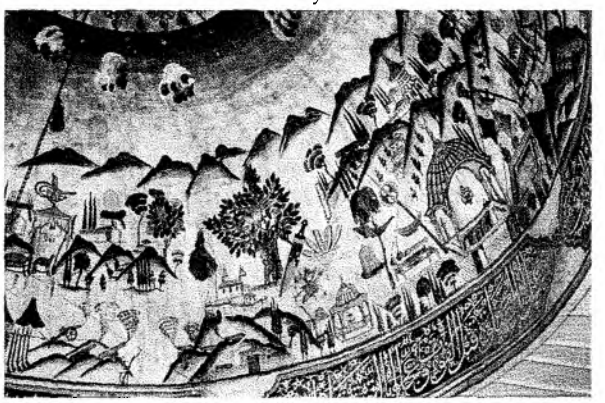
Yozgat-Başçavuş Camisi hareminde mahfil eteğinde yeralan manzara tasvirleri.

Merzifon-Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı Kubbesi resimleri.

Genellikle 18. yy. sonu ve 19. yy.'a tarihlenen Türk Evleri gerek içte, gerekse dışta söz konusu ettiğimiz son devir Türk Süsleme Sanatının motifleri ile süslüdür ve camilerde görülen tasvirlerle büyük bir benzerlik ortaya koyar.

Manzara resimleri, natürmortlar, tek gemi ve yapı tasvirleri tıpkı İstanbul örneklerinde olduğu gibi minyatür üslubuyla karışan, batının üçüncü boyutunu da benimseyen bir işleyiş gösterirler.

(Resim 11) (Resim 12) (Resim 13) Bunların en güzel örnekleri olan Milas Bahaddin Ağa Konağı, Antalya Tekelioğlu Evi, Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı, Ödemiş-Birgi Çakırağa Konağı, Bursa-Yenişehir Şemeki Evi, Çanakkale-Bayramiç Hadımoğlu Konağı; Kayseri-Bürgüz Köyü'ndeki Ev, Datça Reşadiye Mehmet Ali Ağa Konağı, Safranbolu Mustafa Kavsa Evi, Yozgat Nizamoğlu Evi, Safranbolu Hacı Memişler Konağı gibi daha pek çok ev, konak bu dönemin resimleriyle süslüdür.



Merzifon-Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı Kubbesi resimleri.

18. ve 19. yüzyılda Osmanlı Sanatında başkent İstanbul ve Anadolu'daki yapıları süsleyen duvar resimleri başlıca, tek yapı (cami, konak) tasvirleri; gemi tasvirleri; natürmort sayabileceğimiz meyva çiçek tasvirleri; sembolik olabileceği düşünülen motifler; nadir de olsa insan ve hayvan figürleri ve genel manzara tasvirleri gibi konular içerir.

Bunlar arasında en çok işlenen manzara tasviridir ve XVI. yüzyıldan bu yana gelişerek devam etmiştir. Geleneksel minyatür sanatında II. Beyazıd zamanındaki olayları anlatan yazmadaki (Revam 1272) İnebahtı, Mudon Kalesi resimleri, Osmanlı Sanatının Klasik Döneminde (16. y.y.) ilk manzara ressamı Matrakçı Nasuh'un "belli çevre portre"leri ile Süleymanname'deki Cenova ve Budin resimleri, manzara tasvirlerinin erken örnekleridir. XVIII. yy.'dan ise Gazneli Mahmud Albümü ve Hamse-i Atai resimleri bu çizgiyi devam ettirirler. Lale devrinde (XVIII. yy.) Levni ve Buhari'nin eserleri, Batı etkilerini daha belirgin olarak yansıtır. Daha da Batılı anlayışta bir kıvama gelmiş ana çizgiler, Delal-i Hayrat yazmalarındaki "Mekke ve Medine" tasvirlerinde karşımıza çıkar.

XIX. yüzyılda, minyatür geleneği özellikleri ile birlikte önemini de yitirip, Batılı biçimde resim anlayışı daha kapsamlı yayıldığı sırada, "manzara" tasvirlerinin anıtsal bir plana, Duvar Resimlerine sıçramış olduğunu görürüz. XVIII. yy. sonlarında Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvarlarıyla, Anadolu'da Yozgat Çapanoğlu, Soma Hızır Bey gibi camilerde ilk örneklerini tanımaya başladığımız bu resim türü XX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu manzara tasvirlerini iki türde görmekteyiz: a-Belli bir yerin tasviri, b- Hayali yerlerin tasviri.

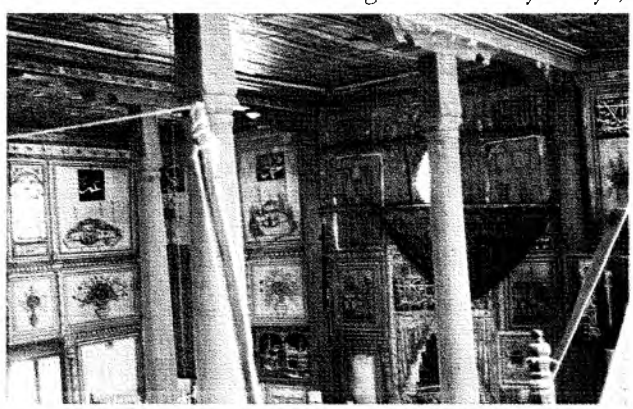
İlk bakışta kesinlikle belli olan resimler Mekke ve Medine tasvirleridir. Bu tasvirlere daha önceki dönemlerde de çini, halı, kitap resmi gibi el sanatı alanlarında rastlanmaktadır. Anadolu'da Soma Hızır Bey (1791/2) camilerinde, Delaili Hayrat Kitaplarında da izleyebildiğimiz "Mekke ve Medine" tasvirlerini görebiliriz.

Bunların dışında belli bir yerin tasviri kanısını uyandıran daha bir çok duvar resmi bulunmaktadır.

Böyle resimlerin başında İstanbul manzaraları olması gereken tasvirler geliyor; Anadolu'da XIX. yy.'ın ilk yarısında yapıldığı düşünülen Birgi Çakır Ağa Konağı, Sandıkeminoğulları Evi, 1801 tarihli Datça'daki (Reşadiye) Mehmet Ali Konağı 1875 tarihli Merzifon Paşa Cami Şadırvanı ve XIX. yy.'ın son çeyreğinde yapıldığı tahmin edilen Yenişehir Şemaki Evi süslemeleri bu tasvirlerin en güzel örnekleridir. Bunlar topografik karakterden tam olarak sıyrılmamış Matrakçı Nasuh'un (XVI. yy.) manzara tasvirlerini hatırlatan, gözlem kadar, hatta daha çok sanatçının hayaline ve başkent özlemine dayanan resimlerdir.

Yine Birgi Çakır Ağa Konağı (19. yy. ilk yarısı) yazlık odasında Sarıkışla ve Kadife Kalenin bulunduğu İzmir görüntüsü, XIX. yüzyıl ortalarından Milas'taki Bahaeddin Ağa Konağı'nın duvar resimleri arasında Bodrum Kalesi ve Limanı, Amasya'daki Gümüşlü Camiinin XIX. yy. son çeyreğinde Zileli Emin tarafından yapılmış olması gereken resimlerinde Amasya'dan ve Yeşilırmak kıyılarından olabileceği düşünülen görüntüler belli bir yerin tasvirlerini veren örneklerdir.

Böyle tasvirler, Balkanlarda ve Osmanlı egemenliğindeki diğer bölgelerde bulunan yapılar da yaygındır (Resim 14). Pristina'da Sultan Camii portal alınlığındaki bahçe içinde cami tasviri; Arnavutluk'un Berat şehrinde bulunan Bekarlar Camiinin dış duvarlarını süsleyen tasvirler, Yunanistan Kastoria yöresindeki bir evde, Bulgaristan Filibe'deki bazı evlerde görülen İstanbul ve diğer manzara tasvirleri Balkanlardaki örneklerden bazılarıdır.



Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camisi haremini süsleyen duvar resimleri.

Ayrıca II. Abdülhamit döneminde İstanbul'daki yapıların yağlı boya resimleri Mısır Kahire'deki Mehmet Ali Paşa Konağının duvar resimlerine içerik ve üslup açısından çok benzer.

Bütün bu dönem boyunca sanatçılar büyük bir tutkuyla huzur verici doğa görüntüleri sunmuşlardır. Bu görüntüler çoğu kere Hayali manzaralardır. Aralarında mimari tasvirlere de yer verilmekle birlikte, doğa ağır basmıştır. Esas konunun yapı olduğu tasvirlerde bile çeşitli ağaçlar, kuşlar, gün batışı gibi belli bir an'ı veren tasvirler göze çarpmakta, doğaya ve çevreye gittikçe artan bir ilgi ve yakınlık duyulmaktadır. Ayrıca bu duvar resimlerinin bazıları, kesinlikle belli bir çevreyi teşhis edemesek de, bazı bölgelerin genel özelliklerini çağrıştırmaktadır. Bilindiği gibi Ege Bölgesi antik dünyanın en güzel örnekleriyle donanmış durumdadır. Bilindiği gibi Ege Camiindeki balkon gibi mahfilin eteğinde dolaşan resimler arasında, bir antik kalıntı tasvirine rastlayışımız, böyle bir bölge özelliği sayılabilir.

Tek cami, tek yapı ve tek gemi tasvirleri de duvar resimlerinin önemli konularıdır ve bu gruba giren pek çok tasvir bulunmaktadır.

Anadolu'da daha çok cami ve ev mimarisinde rastladığımız bu "tek cami" tasvirleri Yozgat Çapanoğlu Camii (1777/9) mahfil kubbesi eteğinde, Sandıklı Ulu Camii (1780) kıble duvarında, Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camii (1802) duvarlarında, Tavşanlı Kurşunlu Camii (1813) mihrap duvarında, Beyşehir Çavuş Köyü Camiinde ve Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii kubbesinde, Amaysa Gümüşlü Camii girişindekiler gibi örneklerde izlenebilmektedir. Bunlar genellikle Süleymaniye, Selimiye, Sultanahmet gibi ünlü camilerin modelleridir (Resim 15).

Bu cami ve diğer yapı tasvirleri ayrıca bu dönem konutlarının odalarını da süslemektedir. Milas Bahaeddin Ağa Konağı (19. yy. ilk yarısı) sofasında, Karaman'da (19. yy. ilk yarısı) Hacı Sami Tartan Evi'nin üst kat sofasında Tokat Yağcıoğlu Konağının baş odasında ve Safranbolu Mustafa Kavsa evinin üst kat sofasında 1841 tarihli cami ve kale resimleri geç dönem Osmanlı resim sanatının sevimli ve ilgi çekici örnekleridir.

Esas konunun tek gemi resmi olduğu tasvirlere örnek olarak Yozgat Çapanoğlu Camii mahfil kubbesi madalyonlarından birindeki gemili kıyı manzarası ve Muğla Kurşunlu ve Şeyh camilerindeki panolarda görülen yelkenli ve gemili kıyı tasvirleri verilebilir. Burada asıl amacın, Osmanlı donanmasının ünlü gemilerinden birinin, ya da bundan alınan ilhamla yapılan hayali bir geminin tasviri olduğu besbellidir. Gemi kompozisyonun odak noktasıdır.

Bir de başka manzara unsurlarına yer vermeden, adeta bir portre gibi gemiyi tek başına gösteren ve daha az rastlanan resimlerin başlıca örneklerini 1785 ta-

rihli Cincin Cihanoğlu Camiinde, Beyşehir-Doğanhisar Deştiğin Köyü Camiinde Hacı Sami Tartan Evinde ve Safranbolu Mustafa Kavsa Evinde görebiliriz.

Gerek tek cami, gerekk tek gemi resimleri, halkın çok benimsediği, övündüğü anlaşılan ünlü İstanbul camileri ve Osmanlı gemilerine ait taş baskısı resimlerle daha yakından ilişkili olmalıdır.

Natürmort (Ölü Doğa) sayabileceğimiz resimler bazı yapılarda başlı başına bir tablo gibi işlenmiş olarak karşımıza çıkar. Yozgat Çapanoğlu Camii, Soma Hızır Bey Camii (1790/2), Yozgat Başçavuş Camii (1800/1), Acıpayam Yazır Köyü Camiinde görülen natürmort tasvirleri bunlara örnektir. 19. yy.'ın ilk yarısına tarihlenen Milas Bahaeddin Ağa Konağı natürmortları, Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odasının duvar süslerini hatırlatır. Benzer örnekleri Birgi Çakır Ağa ve Yozgat Nizamoğlu Konaklarında da görebiliriz.

Bu dönemde bazı duvar resimleri belli bazı varlıkların görüntüsünü yansıttığı halde, sadece o varlıkları tasvir amacıyla yapılmadığını, bir takım sembolik anlamları bulunması gerektiğini düşündürecek kompozisyon biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bunlar başlı başına bir resim, bir kompozisyon halinde görülebildiği gibi, daha geniş kompozisyonlu bir resmin ünitesi, ya da bir unsuru olarak da işlenmiştir.

Milas'daki Bahaeddin Ağa Konağı (19. yy. ilk yarısı) doğu cephesinde Haçlı veya başka Avrupa armalarını andıran çift aslan, güney cephesinde çift başlı kartal kompozisyonları sembolik örneklerdir. Bir taşra eşrafının evinde böyle heraldik kompozisyonların bulunması bunların bir aile arması değil, Bodrum Kalesi gibi yakın yörelerde bulunan anıtlardan, basılı örneklere kadar bir takım modellere özenilerek yapıldığını düşündürüyor. Ayrıca yine Bahaeddin Ağa Konağı'ndaki odalarda üzerinde saplanmış bıçaklar duran karpuz ve birçok mevya resimleri sembolik anlamlar taşıyor olmalıdır. Buna benzer resimler Seki, Afrodisyas gibi köy camilerinde bir takım tılsım resimleri, ya da bazı vecizeleri sembolize eden biçimler olan kulak, makas, terazi, dil, yürek gibi motiflerden oluşan kompozisyonlarla birlikte görülmektedir.

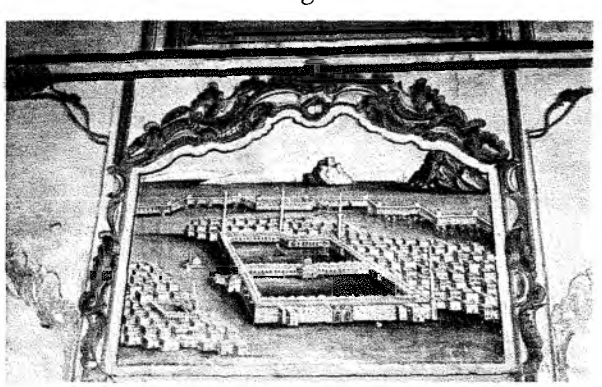
Sembolik motiflerin yer aldığı bir başka önemli örnek de Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvan Kubbesi resimleridir.

Bu dönemde esas olan figürsüz tasvirlerdir. Bununla birlikte insan ve hayvan figürlü tasvirlerin verildiği birkaç istisnai örnek bulunmaktadır. Kayseri, Yozgat ve Safranbolu yörelerinde insan ve hayvan figürlerinin işlendiği resimler karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan 1871 tarihli Yozgat Nizamoğlu Konağı'ndaki duvar resimleri ilginç örneklerdendir. Tevrat'tan alınan Süleyman'ın adaletini gösteren bir sahne ile bir takım savaş sahnelerinde insan figürlerine yer verilmiştir. Bunların yanı sıra insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı av sahneleri de ikinci bir tasvir grubu oluşturmaktadır.

İstanbul'da ancak XIX. yy. II. yarısından sonra figürlü birkaç manzara resmine rastlanır.

Geç dönem Osmanlı Sanatında başkent İstanbul'da ortaya çıkan duvar resimleri XVIII. yüzyıl ortalarından başlıyarak XIX. yüzyıl sonlarına kadar belirli bir gelişme çizgisi gösterir. I. Abdülhamit döneminde mimari süslemede görülen manzara tasvirleri

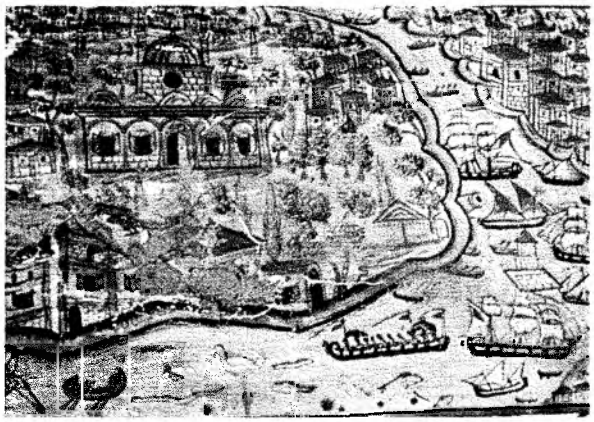
Soma-Hızır Bey son cemaat yeri resimlerinden "Mekke" tasviri.



Soma-Hızır Bey Camisi son cemaat yeri resimlerinden "Medine" tasviri.

III. Selim döneminde giderek çoğalır. Ve bu resimlerde ortak üslup özelliklerine rastlanır. Bu resimlerde nakkaş geleneksel minyatür sanatının özelliklerini koruyarak batı resminin derinlik kavramını bilinçle uygulamaya çalışmıştır.

XIX. yy. ilk yarısında II. Mahmud döneminde bu manzara kompozisyonları anıtsal boyutlara ulaşmıştır. Giderek batı etkilerinin yoğunlaştığı başkentte artık nakkaşlar geleneksel kalem işi nakışlarda kullanılan toprak boyalar yerine yağlı boya kullanmağa başlamışlardır. Bu dönemde manzaralarda batının derinlik ortaya koyan mimari çizimleri Osmanlı sanatçısına esin kaynağı olmuştur. XIX. yy. ortalarından sonra yapılan bu duvar resimleri batı resim tekniğinin Osmanlı resim sanatında bilinçle uygulandığını ortaya koyar.



Reşadiye-Datça-Mehmet Ali Ağa Konağı baş odası resimlerinden bir ayrıntı 19. yüzyıl başları.

Başkentte gelişen bu yeni resim türü başkentle hemen aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun yayıldığı tüm bölgelerde karşımıza çıkar. Özellikle Anadolu ve Rumelideki duvar resim sanatı başkentteki gibi belli bir gelişim çizgisi göstermez.

III. Selim döneminde Anadolu ve Rumeli'de güç kazanan ayanlar, bulundukları yerde büyük ölçüde egemen duruma geçmiş ve devlet yönetiminde etkili olmaya başlamışlardır. Bunlar başkente özenerek imar faaliyetlerine girişmişler ve yeni sanat akımlarına ayak uydurmaya çalışmışlardır. bu durum Anadolu ve Rumeli'de başkent özentisinde yapıların yapılmasına ve süslenmesine sebep olmuştur.

Anadolu duvar resimlerde de minyatür geleneğinden batılı resim anlayışına geçiş ile birlikte anıtsal ölçülere yükseliş olayı izlenmektedir. Bu geçiş sürecinin başlıca özellikleri her örnekte eş biçim ve ölçülerde değildir. Kimisinde minyatür geleneğinin resim anlayışı ve özellikleri egemen olup sanki minyatür resmi büyütülüp duvara uygulanmış gibidir. Kimisinde bunların yanı sıra perspektif, optik gerçeğin derinlik özellikleri, gölge-ışık ve birçok bakımlardan yeni bir resim anlayışının belirtileri, başka bir resim dünyasının, Batının özellikleri de ortaya çıkar. Daha da başka bir grup örnekte ise artık geleneksel bir özellik görünmemektedir.

Anadolu duvar resimlerinde sanat anlayışı ve temel tutum bakımından üç genel üslup ayırt edilebilir.

a- Minyatür özellikleri (geleneksel anlayış) gösteren resimler

b- Hem geleneksel, hem de batılı özellikler gösteren resimler

c- Doğrudan doğruya Batılı nitelikte resimler

Minyatür özelliği gösteren örneklere baktığımızda bütünüyle minyatür özelliklerin duvara uygulanması, anıtsal boyutlara yükselmesi niteliğindeki örneklerin az olduğunu görürüz. Başlıcaları Amasya ve Merzifon'da Zile'li Emin tarafından yapılmıştır.

Merzifon Kara Mustafa Paşa, Soma Hızır Bey, Acıpayam Yazır Köyü Camileri resimlerinde görüldüğü gibi, sahne bütünüyle kuşbakışı gösterildiği halde, yapılar ve bazı ayrıntılar cepheden bakışla yansıtılmıştır. Aynı resimde bir cami, bir yanı ile öbür yanı farklı bakış açılarından gösterilerek gerçek üstü biçimlere yer verilmiştir.

Perspektif açısından da ters bir tutum göze çarpar; önde minik tepeler, nokta gibi ağaçlar, arkada bunlara kıyasla dev ölçüde duran yapılar tasvir edilmektedir.

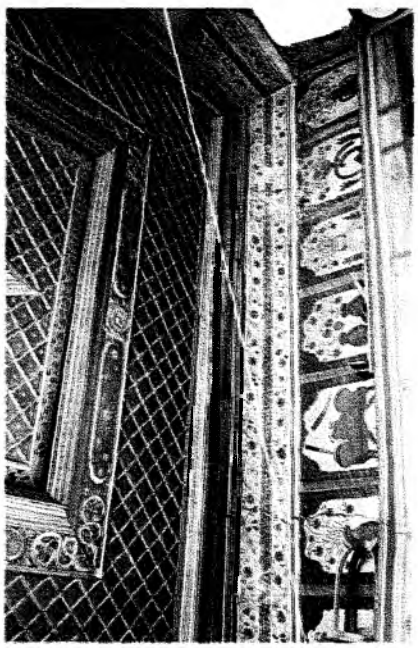
İster tek başına, ister manzara kompozisyonunun parçası olarak tasvir edilsin, yapıların çoğu anonim kalıplar, sadece yapı fikrini yansıtan şemalar, yani minyatürlerde de görülen kavram resmi niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Şehir yoğunluğunu anlatan mimari topluluk tasvirlerinde, herbiri işte böyle birer kavram resmi olan

yapı kümeleri, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanında görüldüğü gibi ard arda ve üst üste istiflenmişlerdir. Reşadiye-Datça'da XIX. yüzyıl başlarına tarihlenen Mehmet Ali Ağa Konağı'nın başodasındaki İstanbul manzarasında da aynı özellikler egemendir. Bunlar Tarih-i Sultan Beyazıd ve Süleymannamedeki Kale kuşatmaları ve Liman tasvirleri gibi, yine XVI. yüzyıl minyatürlerinden beri görmeğe alıştığımız kompozisyon biçimleridir.

Bu tür duvar resimlerinde görülen yer yer yazılı açıklamalarda minyatürleri andırmaktadır.

Hem geleneksel, hem de batılı özellikler gösteren resimler ilk grubun aksine çoğunluğu oluştururlar. Yeni bir resim anlayışının belirtilerini gösteren bu resimlerde genel kompozisyon kuruluşu ve unsurların yerleştirilişinde oldukça başarılı bir perspektif uygulamasına rastlanır. Optik gerçeği daha doğru vermeye dikkat ve çaba harcanmıştır. Yine de bunlar minyatür alışkanlık ve özelliklerinden henüz sıyrılamamıştır. Böyle resimler geçiş döneminin arada kalmış karakterini daha iyi temsil eder.



Milas-Bahaeddin Ağa Konağı baş odasının tavan ve duvar süslerinden bir ayrıntı.

Bu türden bazı örneklerde Batı etkisi, resmin kendisinden çok, bunun barok kartuş ve diğer batılı süsleme yüzeylerinde yeralışındadır.

Örnek olarak alabileceğimiz Yozgat Çapanoğlu Camii giriş revakı cephesindeki yapı ve ağaç tasvirleri optik gerçeği epeyce doğru yansıtmakta batılı ve yeni bir resim niteliği göstermektedir. Buna karşılık tepeler ve üstlerindeki otlar, minyatür tarzındadır. Aynı yapının içinde, mahfil tonozundaki cami ile gemi tasvirlerinde de, bulut ve ağaçlardaki gölgeler, desen kalitesi ile kompozisyonun genel kuruluşu inandırıcı ve perspektif kurallarına oldukça uygundur. Buna karşılık cami deseni epeyce baştan savma olup avlu ve iskelenin tasvirinde pespektif bakımından uygunsuzluk vardır.

Yer yer desen beceriksizliği, perspektifte bazı başarısızlıklar, bazı kalite düşüklüklerine rastlansa da, geleneksel bir yanı olmayan, batı resmi özelliklerindeki örnekler üçüncü grubu oluşturur.

Topkapı Sarayındaki Valide Sultan ve III. Selim dairesinde bulunan örnekleri andıran, Yozgat Başçavuş Camii resimlerindeki gölgeleme, renk kullanılışı ve desen, özellikle doğa görüntülerinde oldukça başarılıdır. Fakat mimari tasvirlerde perspektif açısından bazı aksaklıklar göze çarpar.

İzmir Şadırvanaltı Camii geçit tonozunun, güney eteğindeki zarif ağaçlar, bunların yere vuran gerçek gölgeleri, dallarına tüneyen kuşlar, ufka doğru kaybolacak gibi küçülen gemiler optik gerçeğe uygun görüntülerdir. Bütün sahnenin aynı bakış noktasından görünmesi en önemli başarıdır. Işık da tüm sahneye aynı yerden yayılmaktadır. Işık-gölge belirtilişi gerçeğe uygundur.

Muğla Şeyh Camiindeki duvar resimleri, geleneksel özelliklerden ayrılmış, Batının izlenimci karakterini taşıyan resimler olma özelliğini ortaya koyar.

Anadolu'da duvar resimleri zamana bağlı yani kronolojik bir gelişme göstermez. Bu durum Anadolu duvar resimlerini İstanbul'dakilerden ayırır. Anadolu'da XVIII. yy. sonlarından Soma Hızır Bey Camii ve XIX. yüzyıl başından Yozgat Başçavuş Camii gibi erken örneklerde yeni anlayış doğrultusunda başarı sağlanmış; öte yandan XIX. yüzyıl son çeyreğinde Zileli Emin'in bilinçli bir gelenekçilik sandığımız üslubu, adeta bu doğrultuya karşı çıkmıştır.

Bunun yanısıra bu resimlerde bölgeye bağlı özelliklerden de söz edilemez. XIX. yüzyılın ikinci çeyreği ile sonu arasında yenilenen Muğla Şeyh Camiinde Batılı izlenimci üsluba yakışan resimler yapılmış; aynı yer sayılacak kadar yakında, Milas'ta aynı zamana ait olması gereken Bahaeddin Ağa Konağında ise

perspektif, orantılar gibi temel özellikler bakımından minyatürleri andıran resimler işlenmiştir. Bu sonuncular daha ilkel, ya da yalın bir etki bırakmaktadır. Anadolu duvar resimlerinin büyük çoğunluğunda azçok bulunan bu yalın, Naif nitelik, son devirlerin tek ortak özelliği gibi görülmektedir.

Bunun dışında bir üslup birliği belirlemek de zordur. Arnavutluk'ta Berat'daki Bekarlar Camii resimleri ile Merzifon Kara Mustafa Paşa ve Amasya Gümüşlü Camileri içindeki büyük tasvirlerin ilk bakışta aynı üslupta görünmeleri, sadece Karagöz dekoruna benzeyen ve renkli, fakat Linear tarzda işlenişleri yüzündedir. Bu alanda, ancak böyle genel işleniş yöntemi bakımından ortak yanları bulunabilen bir Halk Sanatı söz konusudur.

Anadolu duvar resimlerinin özellikleri zaman ve bölge etkenlerinin ürünü olmadığına göre sanatçının kişisel şartları bu özellikleri biçimlendirmiş olmalıdır.

Batılılaşma hareketi zamanla Türk hayatına genellikle egemen olduğunda, minyatür geleneği de sona ermiş; duvar resimlerinin yanı sıra tablo, ya da tuval resimleri ortaya çıkmıştır. Tablo resimler, Avrupa resmi doğrultusunda yetiştirilen "Asker Ressamlar" aracılığıyla gelişerek günümüzün modern sanatçı topluluğunun resim tarzı olmuştur.

Özellikle Anadolu'da, yetişmesi, akademik veya Saray çevresiyle eğitim ve öğretime dayanmayan Halk Sanatçıları ortaya çıkmıştır. Rastlantılar, kişisel yetenek ve şartlar, usta-çırak ilişkileri bunları geliştirmiştir. Bugün de arabalara, dükkanlara, bazı evlere resimler yapan halk sanatçıları az da olsa vardır.

İşte Anadolu duvar resimlerini yapan bu sanatçılardır. Bu tür ressamlardan Anadolu'da imzası ve tarihi ile bildiğimiz bir ressam Zileli Emin'dir.

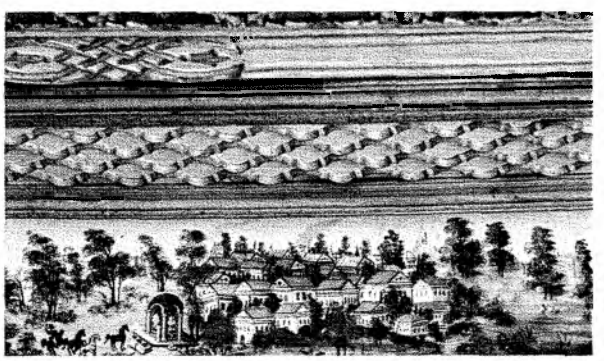
Elazığ-Harput'da bir Havuzbaşı köşkünün duvarını "Harput manzarası ile süsleyen Ali Miralaygil (1861-1939) de bir diğer Anadolu halk ressamıdır.

Duvar resmi yapmayan fakat kitap resimleri yanı sıra duvara asmak için taşbaskı resimler hazırlayan Mehmet Hulusi'yi de bu kategoride saymalıyız.

Hatta bugün arabaları ve bazı dükkanları resimlerle süsleyen İnegöl'de Necip Varışlısoy Usta, Bursa'da Enver Usta, Amasya'da Mehmet Emin Kutsal, Balıkesir'de Ali Dinçler gibi sanatçıları da bunların devamı saymalıyız.

Bu arada "yabancı usta" sorununu da ayrı tutmamak gerekir. Anadolu fethinden günümüze kadar Türk toplumunda her zaman yabancı veya azınlık sanatçılar bulunmuş; kendilerine camiden saraya, evden okula kadar her türlü iş ısmarlanmıştır. Bununla birlikte Türk Sanatı gelişmesi kendi doğrultusunda devam etmiş; bireyler de buna uymuştur. Batılılaşma dönemi Osmanlı Sanatında da durum aynıdır: Türk toplumunda sanat, genellikle yeni bir yön kazanmış; Türk, azınlık, yabancı ne olursa olsun sanatçılar hep bu moda ve akımlar doğrultusunda iş görmüşlerdir. Bu bakımdan Anadolu'da yabancı sanatçıları başlı başına etki kaynağı, ya da öncü gibi düşünmek, işi abartmak olur. Batılı konuk sanatçılar akla getirilebilirse de, Avrupa'lı resim onların kendi malı sayılacağından, özellikle minyatür geleneğinin üslup özelliklerini yansıtan örneklerde olmak üzere, karşılaştığımız acemice, ya da çocuksu örnekleri böyle ressamla-

Arnavutluk-Berat şehrindeki Bekarlar Camisinin dış duvarlarını süsleyen resimlerden bir ayrıntı.



Yozgat-Nizamoğlu Konağı güneybatı odası tavan eteğindeki resimlerden bir ayrıntı.

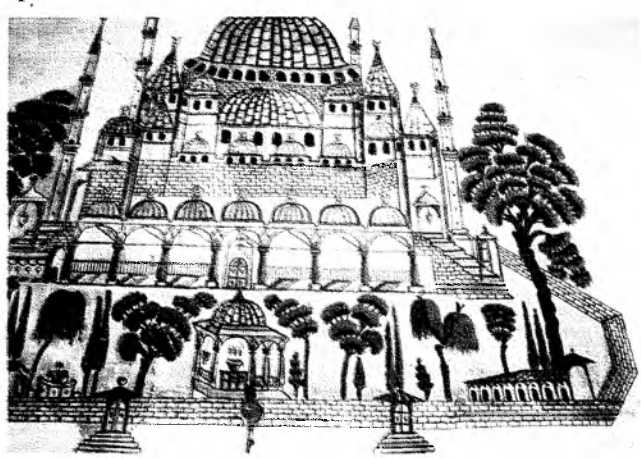
ra mal edemeyiz. Bu bakımdan geç dönem Anadolu örnekleri azınlık ya da Türk asıllı bizim yerli sanatçılarımızın işidir.

Söz gelişi Kayseri ve Safranbolu yöresinde Halk resmi (naif) çerçevesinde pek çok örnek bulunmaktadır. Kayseri-Gesi ve ona bağlı Kayabağ ve Büründüz'deki köy konaklarında olduğu gibi, öteden beri Türk ve Müslüman ailelerin çevresinde gördüğümüz resimlerle, yine Kayseri'de İsmet Paşa Mahallesi'ndeki eski Ermeni mahallesindeki evlerde resimler hem aynı zamanlara aittir; hem de benzer usluptadırlar. Bunlarda, Konya'daki Mevlana Dergahı (Şeyh Salonu) resimleri arasındaki benzerliği de göz önüne alırsak etnik, dini ve bölgesel üslup sorunu olmadığını, Balkanlarda ve Anadolu'da topluca benimsenen ve esas bakımdan İstanbul'u izleyen bir modanın söz konusu olduğunu anlarız.

Halk resmi niteliğinde resim yapan sanatçılar birer atelye, birer okul oluşturmamışlardır. Bunlar yetenekli kimseler olup resimlerini, ellerine geçen minyatürlü kitaplar, resimli halk öyküleri ile resimli Avrupa kitapları ve kartpostallar gibi bazı yabancı modellerden esinlenerek yapmış olmalılar. Fakat bunların hiçbiri belli bir ustanın üslubunu öğrenen izleyen, sürdüren kimseler olmasalar gerektir. Bunların çevrelerinde bir üslup fikri ve kaygusu bulunduğunu düşündürecek belirtilere rastlanmamıştır.

Bunların arasında Zileli Emin üslubu, bir boyacı ustasının yetenekleri ile açıklanamayacak kadar yüksek kaliteli ve gelenekçi görünüyor. Fakat bu özelliğin yine de devamlılık içinde yer almadığı; belli bir tutum, bir okul, ya da bir atelyeden çok, bu kimsenin kendine özgü bir davranışı sonucunda ortaya çıktığını sanıyoruz.

Duvar resimlerinin ilk örneklerini I. Abdülhamit zamanından, Anadolu'da da XVIII. yy. son çeyreğinden itibaren ortaya çıkmış olduğunu biliyoruz. Acaba gerçekten de bu sıralarda böyle birdenbire mi ortaya çıktılar? Daha önce duvar resmi Türk toplumunda, sarayda ya da halk arasında yok muydu? soruları bize Türk mimari süsleme sanatındaki genel üslup birliğini düşündürmektedir. Selçuklu, Beylikler ve Klasik Osmanlı çağlarından alçı, ahşap, taş oymacılığı sanatları, çini sanatı ve boyalı nakışlar (kalem işi ve malakariler), hep ortak üslup ve modalara uygun motif ve kompozisyonlarla işlenmiş, gelişmişlerdir. Örneğin, Bursa Muradiye türbelerindeki ahşap saçak tezyinatı ile o devrin çini uslubu; Divriği portallerinin bazı kısımları ve Keykubadiye çinileri ile Selçuklu ahşap kompozisyonları; Topkapı Sarayı'ndaki bazı kalem işleri ile çini desenleri; Edirne Selimiye'nin bazı kalem işleri ile bazı Bursa kadifelerinin desenleri, hatta renkleri aynıdır. Zaman, zaman minyatür ve tezbihlerin de böyle birlik gösterdiğine rastlanır.


Amasya-Gümüşlü Camisi, giriş-mahfil üstü kemer alınlığındaki "Selimiye Cami" tasviri.

Lale Devri'nde de gerek duvarlarda boyalı nakış olarak, gerekse çeşme ve sebillerde mermer kabartma olarak, aynı niş biçimli çerçeveler içinde çiçekli vazolar, meyva sepetleri gibi natürmortlar karşımıza çıkıyor. Ayrıca bu dönemin hemen öncesinde, aynı biçimde minyatür natürmortlar kitap resmi olarak işlenmiştir. (Gazneli Mahmud Albümü).

Bu noktada da yine Topkapı Sarayında görülen 17. yüzyılın Kabe tasvirli ve cami-çadır tasvirli çini panolar aklımıza gelmektedir. Böyle şematik tasvirlerin (Hünername gibi) minyatürlerde de paralel örnekleri vardır. Sultanahmet Cami'sinin 17. yüzyıl başındaki Klasik devir çinileriyle, natüralist bitki tasviri niteliğine yaklaşan desenler moda olmuştu. Böylece, duvar süslerinde tasvir kullanma eğiliminin ilk belirtilerini zaten tanıyoruz. Belki kalem işlerinde de benzer bir gelişme olmuş; çinilerdeki gibi manzara tasvir-

leri ortaya çıkmıştır; ancak bu bağlantıyı kanıtlayacak XVI.-XVII. veya hiç değilse XVIII. yüzyıl ilk yarısına ait örnekler henüz bulunamamıştır. Yahut da gelişme tam böyle bir kıvama geldiğinde Batılılaşma hareketi devreye girdi. Bildiğimiz duvar resmi örneklerinde minyatür özellikleri görülmesi, bu varsayımın doğru çıkabileceği umudunu desteklemektedir.

Batılı üslupların Türk mimarisine uyguladığı tanıdığımız en eski anıtsal örnekler, Türk Uygarlığının "resmi temsilcisi" olan Cami'lerdir. Klasik disiplin yanında hafif, ne azından daha hareketli görünen barok, rokoko ve birçok batı üsluplarının mimari süsleme biçimleri, dini yapılarda dünyevi yapılardaki kadar zenginlikle uygulanmıştır. Ancak İstanbul camilerinde figürsüz manzara tasviri de olsa, resimli süslere pek cesaret edilmemiş görünüyor. Bu konudaki iki istisna olduğu anlaşılmaktadır: Nusretiye Cami Şadırvanı ve Üsküdar Atik Valide Camii hünkar mahfili... Bununla birlikte böyle örnekler hem dediğimiz gibi istisnai, hem de göze batmayacak kadar kenarda köşede kalmış, ya da yok olmuş bulunduğundan, önemli rol oynamamışlardır.

Anadolu'da ise durum tersidir. Camilerde başka manzara olmak üzere her konuda duvar resimleri büyük bir coşkuyla işlenmiştir.

Bu resimlerin ortaya çıkışı, özellikle cami gibi dinsel yapılarda yer alışı, "İslam'da Tasvir Yasağı" konusunu yeniden gözden geçirmek gerektiğini ortaya koymaktadır. 18. yüzyıldaki Türkler şimdiki ve kendilerinden öncekilerden "daha az müslüman" olmadığına göre, Abbasiler ve Gaznelilerden sonra bir süre İslam dünyasında anıtsal resmin ortadan kalkması, tıpkı 18. yüzyılda tekrar ortaya çıkması gibi bir "moda" sorunu olabilir. Bu alanda çeşitli biçimlerde açığa vuran değişiklik isteği olabilir.

Aslında tasvir yapmak değil, tasvire tapmak yasak edilen İslam dünyasında, Emevi, Abbasi ve Gazne Saraylarındaki fresklerden, Selçuklu saray çinilerine; minyatürlerden cami ve medrese portallerindeki kabartmalara kadar pek çok insan ve hayvan tasviri işlenmiştir.

İslamın yayıldığı Doğu ülkelerinde ve toplumlarında, puta tapma dönemlerindeki en bol figürlü tasvir sanatlarında bile hiçbir zaman bir Yunan ya da Roma Sanatındaki biçimde gerçeklik ve doğaya bağlılık olmamış; her zaman soyutlama eğilimi ağır basmıştır. İslam felsefesi ile birleşerek birkaç yüzyıl süren bir soyut sanat gelişmesine yol açmış; sonra daha başka bir moda dalgasının belirdiği noktaya gelinmiş; Batı etkilerinin yayılması da bu noktaya rastlamıştır.

Görüldüğü gibi Batılılaşma Döneminde geleneksel minyatür sanatının, bir bakıma sürrealist kavram resmi olma özelliği, monümental ölçülerde uygulanmış, bu minyatür stilinden batı tarzında bir resim anlayışına geçiş safhası başlamıştır. İlk aşamada bu, Halkın prehistorik devirlerden beri tasvire atfettiği özel yorumlarla dolu, büyü, masal havası taşıyan bir semboller dünyasıdır. Bu bakımdan bir halk sanatı olduğu kadar, son zamanlarda önemi daha çok anlaşılan bir naif resim türüdür.

Bu sanatın sadece dar bir çevrenin malı olmadığı, tüm halkın bunu benimsediği, en kutsal yer olan camilerde coşkunlukla kullanılmasından anlaşılıyor. Bunun yanı sıra, toplumun her kesiminin bu konuya ilgi duyduğu, hatta geleneksel form anlayışıyla birleşerek yeni yaratışlar denediği, el işlemeleri, halı, kilim ve daha birçok el sanatlarında görülen bol miktardaki örneklerden anlaşılmaktadır.

Müzikten edebiyata kadar pek çok sanat dalında görüldüğü üzere, halk geleneklerinin aydın kesimce daha ileri yöntemlerle işlenerek yüksek sanata kaynaklık etmesi, ne yazık ki özetle gözden geçirdiğimiz bu sevimli ve çekici konuda gerçekleşememiştir. Aydın kesim sanatçıları, folklorik bir ham madde kaynağı niteliğinde değerlendirilebilecekleri bu gelenekleri terkederek tümüyle Batı Tasvir sanatını benimsediği için, burada incelediğimiz sanat gelişmesi büyük sonuçlar veremeden sönüp gitmiştir.

KAYNAKLAR

AKSEL, M., *Anadolu Halk Resimleri*, İst. 1960.

AREL, A., *Onsekizinci yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İst. 1975.

ARIK, R., *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*, Ank. 1973.

ARIK, R.,Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, İş Bankası Kültür Yayınları 168, Ank. 1976.

İkinci Baskı Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 974 Ank. 1988.

ARIK, R., "Neue Forschungen über Anatolisch-Turkische Kunst Wahrend Der Verwestlicungs Periode," *Fifth International Congress of Turksche Art*, Budapest 1978, s. 57-69.

ARIK, R., "Fine Arts" Turkey, *Handbook of South Eastern Europe. Vol.* IV, Hamburg 1985, pp. 696-706.

CEZAR, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osmanlı Hamdi*, İst. 1971.

KUBAN, D., *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İst. 1954.

RENDA, G., *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ank. 1977.

RENDA, G.-EROL,T., *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, c. I, İst. 1980.

RIEFSTHAL, R. M., *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge 1931.

YURDAYDIN, H., *Matrakçı Nasuh*, Ank. 1963.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAĞLI BOYA RESİM SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ

DR. KIYMET GİRAY
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL - TARİH COĞRAFYA FAKÜLTESİ

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAĞLI BOYA RESİM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI

Türk resim sanatının geçmişi ile ilgili incelemeler bizi Asker ressamlara götürür. Türk resminin ilk örneklerini veren sanatçılar asker ressamlardır. Osmanlı tarihi içinde sanatın tüm dallarının gelişimi Osmanlı sarayının güdümünde ve hatta Yeniçeri Ocağı'nın içinde yaşam bulur. Hassa Mimarlar Ocağı'nda yetişen sanatçılar İmparatorluğun imar programına imza atarlarken, mimari süsleme programları da bu yapı içinde yer alan ocaklarda gerçekleştirilir. Osmanlı'nın resimsel anlatımının tek örneği olan minyatürler de Nakkaşhaneler'de gerçekleştirilir. Bu bağlamda, Tanzimat öncesinde, askeri alanda ele alınan yenilikler arasında uygulamaya konulan okullar, Osmanlı için yeni bir sanat dalının, resim sanatının ortaya çıkışını da gerçekleştirir.

ASKERİ VE SİVİL OKULLARDA RESİM ÖĞRETİMİNİN BAŞLAMASI

Osmanlı ordusunun bilimsel bir yenileşme programı içine alınması, III. Selim zamanında yeni kurulan askeri okullarla gerçekleşmeye başlar.

İstihkam ve Topçu subayı yetiştirmek amacıyla III. Selim döneminde 1793 yılında Hasköy'de Humbarhane'nin yerine Mühendishane-i Berri Hümayun kurulur. Bu okul, Topçu ve mimar mektebi adıyla da tanınmaktadır. (Arseven., C. III, F. II. s. 126). Topografik çizimler ve arazi tanımak amacıyla yapılan resim eğitimi sırasında, gözü doğruyu gören ve yeteneği olan öğrenciler keşfedilmeye başlanır. Üçüncü Selim Devrinde kurulan okul, resim sanatımızın ilk temsilcilerini yetiştirir.

Hüseyin Zekai Paşa, Mescit

Bu başlangıcı sivil okullar da yakından izler. Bu yıllarda yeni kurulan sivil okulların bazılarının programına da resim dersleri konulur. I. Abdülmecit döneminde açılan Hendese-i Mülkiye'nin (1859) dört yılı kapsayan öğretim programında resim derslerine yer verilir. Abdülaziz döneminde açılan İstanbul Galatasaray Sultanisi (1868), 1861 yılında açılan 1872 yılında yeniden yapılanan Darüşşafaka Lisesi gibi orta öğretm kurumlarında da resim dersleri büyük önem kazanır.

Bu dönem ressamlarını incelemek sanıldığından da zordur. En önemli zorluk kimlik tespitlerinde ortaya çıkmaktadır. Asker ressamların incelenmesi sırasında, soyadı kullanmayan bir toplumda bireylerin kimliklerinin bulunmasının ne denli güç olduğunu kanıtlayan bir gerçekle yüzyüze kalınmaktadır. Örneklenirse; Hasköylü Ahmet Emin ile Emin aynı yıllarda yaşamış iki ayrı asker ressamdır. Hasköylü Rıza gibi. Balatlı Salim, Balatlı Mahmud, Balatlı Ahmed ya da Eyüp'lü Şükrü Bey, Eyüplü Cemal, Tophaneli Edip, Yüksekkaldırımlı Şahap, Edirneli Salim, Maçkalı Tevfik, Cihangirli Kaymakam Mustafa gibi semt adları arkasından sıralanan adları birer birey olarak birbirinden ayırmak ne denli güçtür. Bu güçlüğe,

terfilerle yıllara göre değişen askeri rütbeler ön isim ekleri olarak, katılınca bireyleri tanumak imkansızlaşır. Mirliva Osman Nuri, Bahriyeli Nuri, Mirliva Hafız Ali, Kaymakam Akif, Kaymakam Haydar, Kolağası Mahmut, Miralay Neşet, Bahriyeli Halim, Bahriyeli Baha, Bahriyeli Mehmet, Bahriyeli Salim, Bahriyeli İbrahim gibi çok sayıda ancak gününde ve bilinmeleri ile sınırlı tanınma şansları içinde kaybolma gerçeği ile yüzyüze gelinir. Bu arada İhsan, Agah, Bekir, Hasip, Ali, Hüsnü, Hayri, Galip, Enver, Kemal birçok Ahmet, ikiden çok İzzet, Ekrem, Mümtaz ve Hikmet gibi salt adları ile anılanlar da söz konusudur.

Ad karışıklıklarını sanatsal kimliklere dönüştürmek, ancak üslup ayrımlarıyla gerçekleşebilir. Bu aşamada başka bir zorluk karşımıza çıkar. Asker ya da sivil okullarda yetişen tanzimat dönemi ressamların çoğu, kimi kitaplarda yer alan biyografileriyle bilinirler. Yapıtlarına rastlamak olanaksızdır. Bazılarının bilinen resimleri ancak bir yapıtla sınırlıdır. Çoğunluğuysa, iki ile beş resimle bilinirler. Bu kadar az örnekle sanatçıların bireysel biçimlerini belirlemek olanaksızdır.

Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Yol

İLK RESSAMLAR VE RESİMLENEN OKULLAR

Bu dönemden günümüze kalan yapıtlar; İstanbul'un coğrafyası içinde Osmanlı kimliğinin anıtsal kuruluşları olan mimari yapılar, camiler, türbeler, sebiller, meydanlar ve parkları betimleyen resimlerdir. Askeri ve sivil okulların atölyelerinde ortak bilgiler alarak resimler üreten ve Osmanlı kimliği ile yetişen gençlerin resimleridir bu örnekler.

Üretilen resimlerin ortak duyarlık taşıyan benzer konuları, benzer üslup özellikleriyle yansıtan örnekler olmasının nedenleri bunlar olmalıdır. Bahar aylarının öğle saatlerinin ışığının egemen olduğu, uçuşan beyaz bulutlarla çevrelenmiş bir gökyüzü altında, doğaya natüralist bir dünya görüşü ile yaklaşan ve ayrıntılı işçiliği görsel doğrulara tercih eden örnekler üretilir asker ressamların tuvallerinde. Bu dönemde resim yapan ressamlar, öncelikle sanatçı olma bilinci ile tanışmamış, hatta resim yapma eylemi karşısında geleneklerden kaynaklanan korkuları benliklerinde taşıyan kapalı bireyleridir. Kendi kendilerine, dar bir çevre içinde resim yapmaktadırlar. Son derece çekingen fakat son derece de isteklidirler. Düzenlenen ilk sergilere katılmak konusunda gösterdikleri çekinceler, ressamların yaptıkları resimlerin sergilenmesini bile düşünmeden çalıştıklarını kanıtlar.

Bu resimlerin çoğunun imzası bulunmamakta, dolayısıyla da sanatçısı bilinmemektedir. Bir çoğunda da Saray çevresine armağan edilmesi anlamını taşıyan "kulları" sözlüğü ile birleşen adlardan oluşan imzalar yer alır. "Hamdi Kulları, Şevket Kulları" gibi. Bu aşamada imza bir ödül kazanmaya yönelik bir amaca hizmet etmektedir. Sultanın ya da yakın çevresinin beğenisini kazanan ressamlar, Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilme şansını yakalama umudunun ötesinde bir beklentileri olmayan sanatçılardır.

Mühendishane ve Harbiye'nin en eski mezunlarından Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf, öğrenim için Avrupa'ya gönderilen ilk ressamlar olurlar (Edhem, 1970, s. 33). Onları Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Nuri Paşa izler.

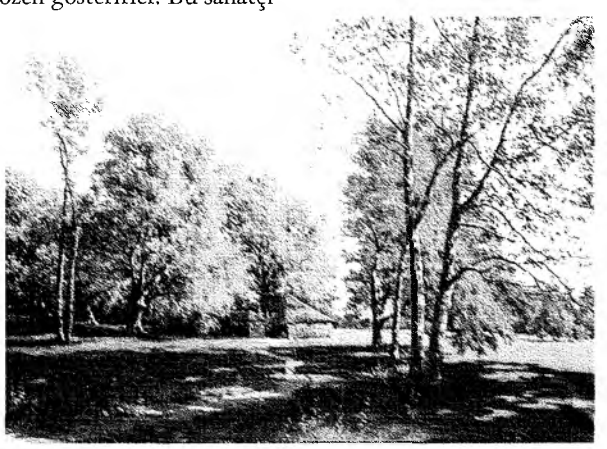
AYRINTILI İŞÇİLİK VE GÖZLEME DAYALI YORUMLAR

Asker ya da Darüşşafakalı ressamlardan söz ederken şu gerçekleri sık sık anımsamakta yarar görmekteyiz. Aynı zaman süreci içinde, yatılı bir okulun mekanlarında birlikte büyüyen, aynı eğitim ve öğretim programı içinde yetişen, aynı hocaların öğretisini belleyen ve dolayısıyla da aynı dünya görüşlerini ve düşünce yapısını paylaşan gençler ve bunların ürettiği resimlere bakmaktayız. Aynı zaman dilimini paylaşan asker ressamların bir kısmının son derece naif bir duyarlılık taşıması, fotoğrafik

gerçekçiliğe yönelmelerine karşın bazılarının daha gelişmiş bir resimsel anlatıma ulaşmaları yalnızca bireysel yeteneklerinin ayrıcalığı ile açıklanamaz. Bu aşamada Avrupa'ya öğrenime gitme şansını yakalayan sanatçıların diğerlerinden farklılıklar gösterdiklerini saptama olanağı elde edilecektir.

DOĞA RESİMLERİNE DUYARLI YAKLAŞIM VE İSTANBUL GÖRÜNÜMLERİ

Bu sistem içinde yetişen gençler, doğa resimlerine öncelik ve önem veren sanatçılar olarak karşımıza çıkarlar. Doğu felsefesinin mistik yapısı içinde yetişen gençler, tanrı yaratısı olan doğaya duydukları 'dokunulamaz' hayranlığı tuvallerine aktarmaya özen gösterirler. Bu sanatçıların doğa resimlerinde, zaman zaman gittikleri farklı kentler yer alsa bile, yaşadıkları kent, İstanbul vazgeçilmez bir konudur. İstanbul'un Sarayları, Saray bahçeleri, Tarihi anıtlarını resimlemek, onlar için saygın ve onurlu sanat uğraşısı anlamına gelmektedir. Kentin sokaklarına girebilmek, günlük yaşamın içinde olmak yatılı okulların yüksek duvarları arasında yaşayan gençlerin zaten gerçekleştiremedikleri bir düştür. Mezuniyetlerinden sonra çok azı bu tür resim yapmaya cesaret edecektir.



Hoca Ali Rıza, Orman

ASKERİ OKULLARDA YETİŞEN RESSAMLAR

Osmanlı resim sanatının başladığı yıllarda sanata gönül veren ve üretikleri yapıtlarla bu dalın öncülüğünü üstlenen sanatçıları tanımak, bu gelişim örneklerle anlatmak açısından büyük önem taşır.

Nuri Paşa (1255) 1839-1906

Abdülaziz'in yaverleri arasında bulunan Mirliva Nuri Bey'in resimleri takdirle karşıladığı ve onu yüreklendirmek amacıyla, bir Avrupalı ressam tarafından yapılmış olan Endülüs Muharebeleri adlı bir tablo armağan ettiği bilinmektedir (Mustafa Cezar., Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Paris, 1995 s. 153).

Resim sanatımızın ilk örnekleri arasında deniz ressamları ayrı bir yer tutar. Bu resimler, dönemin deniz taşıtlarını tanıtıcı özelliklerini ortaya koyan yapıtlar ve deniz savaşlarını betimleyen resimler olarak gruplanabilir. Sami Yetik'in Ressamlarımız kitabının 41. sayfasında Japon Denizinde Batan Ertuğrul resminin baskısı, bir deniz ressamı olarak ün salan Osman Nuri Paşa'nın (Mirliva Nuri) yaşamını ve yapıtını belgelemektedir (Sami Yetik., Ressamlarımız, Cild I. İstanbul 1940 s. 38).

Yaşamını resim öğretmeni olarak sürdüren Nuri Paşa'nın 1882 Askeri Salnamede, Kuleli Askeri Lise'sinde öğretmenlk yaptığı bilinir. Perşembe günleri Harbiye Mektebi resimhanesinde atölye öğretmeni olarak görev yapar. 1892 Askeri Salnamesinde Mekteb-i İdadi-i Şahanede resim öğretmeni olarak görülür (Boyar. 1948. s. 35).

Ahmed Şekûr (1856-?)

Ahmet Şekûr (1291) 1875 tarihinde Mekteb-i Harbiye'den mezun olur ve aynı yıl bu okula tarama ve meç muallimi olarak atanır. 1888 tarihli askeri salnamede Şekûr'un binbaşı olarak ve 1894 tarihli Mirat-ı Harbiye'de Kaymakam olarak harbiyenin meç ve harita hocası olduğu belirtilir (Boyar., 1948 s. 57):

"(Şekûr Efendi Nur'u Osmaniye) 1895 yılında altın ve gümüş imtiyaz madalyalarıyla taltif edilir. 1898'de Harbiye'deki öğretmenliğine ek olarak Meclis-i Muarif-i Askeriye azalığına tayin olur. Osmani: Mecidi; altın ve gümüş seniye madalyalarıyla da taltif edilir. Hoca Ali Rıza'nın çok beğendiği ve onun hakkında büyük ümitler beslediği talebelerindendir."

Dönemin resim anlayışı içinde ele alındığında inanılmaz bir kompozisyon düzeni ve perspektif anlayışı yansıtan Şekûr resimlerinin altyapısında fotoğrafların varlığı açıkça belli olmaktadır.

Hüseyin Zekai Paşa 1860-1919

Hüseyin Zekai Paşa'nın resim yeteneği Kuleli Askeri Lisesinde, Osman Nuri Paşa ve Şeker Ahmet Pa-

şa'nın resim derslerinde ortaya çıkar. Harbiye Mektebinde resim yeteneği ödül kazanacak düzeye erişmiştir (Sami Yetik., Ressamlarımız, Cild 1. İstanbul 1940, s. 73).

Zekai Paşa Askeri İnşaat Komisyonu reisliği görevinde bulunur, bu arada da Yıldız Sarayı'nda Mahmut Şevket Paşa denetimi altında düzenlenmekte olan 'Esleha Müzesi' komisyonunda da üye olarak görev yapar. Bu yıllarda alman imparatoru Wilhelm (Kontrol?)'in Suriye gezisine, asar-ı atika müteassısı olarak katılır. Bu yıllarda Mübeccel Hazineler adlı, eski eserleri inceleyen bir kitap yazdığı kaynaklarda belirtilmektedir (Boyar, 1948, s. 74).

Sami Yetik Ressamlarımız kitabı 75. sayfada Çamlıcadan bir köşe altında basılmış olan ve Pertev Boyar kitabında Erenköy Manzarası 1332 Galatasaray sergisinde satın alınmıştır açıklamasıyla yer alan Hüseyin Zekai Paşa'nın Erenköy'den (Tuval üzerine yağlıboya 60x81 cm) resmi sanatçının Halil Paşa gibi izlenimci palete ilgi duyduğu bir dönemini işaretleyen bir örnektir.

Halil Paşa, Kalamıştan

Hoca Ali Rıza (1864-1919)

Mehmet Bey'in oğlu olarak 1864 yılında Üsküdar'da dünyaya gelen Hoca Ali Rıza'nın 1884 (1300) yılının Mekteb-i Harbiye'den mezun olduğunu 1894 tarihli Mirat-ı Mekteb-i Harbiye'nin 645'inci sayfasından öğrenmekteyiz. Mezun olduğu yıl aynı okula, Nuri Paşa'nın yanına, resim muallim muavini olarak atanır. Başarılı öğrencilik yılları nedeniyle İtalya'ya gönderilmesine karar verilen Hoca Ali Rıza'nın Napoli'de bu yıllarda salgın olarak yayılan Kolera salgını nedeniyle bu karar uygulamaya sokulamaz (Yetik, 1940, s. 118).

Askeri Salnameler Hoca Ali Rıza'nın 1884 yılında Mekteb-i Harbiye resim muallim muavini, 1892 yılında Yüzbaşı rütbesiyle Harbiye-i Şahane'de yağlıboya resim muallim yardımcısı, 1895 yılında Kolağası rütbesiyle aynı okulda yağlıboya resim muallami, 1910'da binbaşı rütbesiyle resim muallimi olarak görev yaptığını belgeler (Boyar, 1948 s. 78).

Hoca Ali Rıza yaşamını kazandığı okullarda görev yaparken bir yandan da özgün üslubunu yaratacak resimler üretmektedir. Rıza Bey durmaksızın resim yapacak kadar çalışkan, öznel bir manzara duyarlılığına ulaşacak kadar yetenekli bir ressamdır (Celal Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi, Cild III. Fasikül II. s. 148).

"Tabiatın ıssız köşelerinden biri: kuş uçmaz, kervan geçmez dedikleri bir dağ başını tasavvur et. Eteklerinde sert çizgili kayalarla göklere uzanan bu dağın en yukarı kısmından bir parçayı ankadre etki dağın azametli şiirini üzerinde bir sorguç gibi yükselen vahşi çamlar söyleyecek. İlk bakışta kalemin olgunluğu, dolgunluğu ressamın çamları söyletişinden meydana çıkacak. Yani uzun zamanlar tabiattan dersini almış, tekamül etmiş gayet serbest bir faktör olacak. Sonra bu karakalem tablo, ruhunu dinlendirmek seyredenleri çamların serin gölgesi altında ihtiyacıyla kendine çekecek" (Yetik, 1940, s. 109-110).

Hoca Ali Rıza bu duyarlılığını koruduğu yağlıboya çalışmalarında da çok sayıda yapıta imza atar. Desenlerinde ve suluboya yapıtlarında; kuyu başları, kayalıklar, tepeler ve üzerlerinde yükselen fıstık ağaçları, Üsküdar'ın eski evlerle çevreli sokaklarını resimleyen Hoca Ali Rıza yağlıboyalarında; Üsküdar, Çamlıca, Kayış Dağı, Haydarpaşa, Dudullu Köyü, Pendik, Paşabahçe, Değirmendere, Bursa sokakları, tepeleri ve mimari yapıları yaşamsallık kazanır.

Ahmet Ziya Akbulut (Menazırcı Ahmet Efendi) (1869-1938)

Ahmet Ziya Akbulut resim öğrenimine, Kuleli Askeri İdadisi'nde Nuri Paşa'nın resim derslerinde başlar. Bu öğretimi, o yıllarda Mekteb-i Harbiye'nin genç resim öğretmeni olan Hoca Ali Rıza'nın atölyesinde geliştirir. Harbiye'nin 1887 mezunları arasında yer alır. Mezun olur olmaz Erkanı Harbiye resimhanesine Mülazım olarak atanır. 1891 yılında Üstteğmenliğe terfi eder ve aynı dershanede 1994 yılına kadar görev yapar. 1994'de Mek-

teb-i İdadi-i Şahane (Kuleli Askeri Lisesi)'ye, öğretmeni Nuri Paşa'nın yanına, resim muallim muavini olarak yüzbaşı rütbesiyle atanır. Öğretmenlik yaptığı yıllarda, önce iki yıl üzerinde çalıştığı 'Ameli Menazır, sonra da tekrar iki yıl çalışarak ortaya çıkardığı' Usulü Ameliye-i Fenni adlı kitaplarını yayınlar. Bu kitapları Mekteb-i Hayriye ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğrenim gören gençlere kaynak olur. 1898 yılında Askeri Matbaanın müdürlüğüne atanır ve bu görevde, 1914 yılında emekli oluncaya kadar çalışır (Boyar, 1948, s. 92).

Bu tarihten sonra, Ahmet Ziya Akbulut'u İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'la birlikte çalıştığı ve son yıllarında müdür muavinliği görevini de üstlendiği, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin öğretim kadrosu içinde görürüz. Okulun rıhtımında bir güneş saati tasarımını gerçekleştiren Akbulut 1938 yılına kadar bu kurumda çalışır.

İbrahim Çallı, Balıkçı

Ahmet Bedri (Balatlı Ahmet Bedri) (1871-?)

Balatlı Bedri, Ahmet Bedri ya da Yaver Bedri olarak bilinir. İstanbul Balat'ta doğmuştur. Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den 1892 yılında mezun olur. Hoca Ali Rıza'nın öğrencisidir. 1892 mezunu Piyade mülazımları arasında yer alır. Mezun olduktan sonra Abdülhamid'in Yaverleri arasına katılır (Arseven, Tarihsiz, Cild. III Fasikül. II s. 160). Kolağası olduğu yıllarda genç yaşta yaşama veda ettiği söylenir. 1875 yılında düzenlenen 2. Sergiye katıldığı bilinir (Boyar 1948, s. 104).

FOTOĞRAFTAN YAPILAN RESİMLER VE DARÜŞŞAFAKALI RESSAMLAR

İlk yağlıboya ressamlarımızı tanımamızı gerçekleştiren örneklerin birçoğunun Yıldız Sarayı Bahçesini resimlemesi ilgi çekicidir. Bu çoğalmanın arkasında Yıldız Sarayı bünyesinde bulunan Sanayi-i Nefise binasının varlığı söz konusudur. Bu atölyede çalışan sanatçıların, bulundukları coğrafyayı resimlemeleri doğal bir sonuçtur. Darüşşafaka Atölyelerini...

Darüşşafaka resim öğrenimini yapan okullar arasında önemli bir yer alır. Öğrenime başladığı 1863 yılından yeniden tesis edildiği Nisan 1873'e kadar uzanan süreçte resim öğretimine önem veren okul olarak dikkati çeker. Yıldız Sarayı... Darüşşafaka'nı ilk mezunları arasında yetişen gençlerin resimleri arasında Yıldız Sarayı'nın betimleyenlerin sayısal bir çokluk kazanması ilgi çekicidir:

"(...) neden batı tekniğine uygun çalışan bu ilk 'pentür' ressamları, İstanbul'un bunca güzelliği, bunca anıtı, tarihi köşeleri duruken saray ve köşk bahçelerinden, parklarından çıkamamışlar?..." (Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul 1972, s. 5)

Özellikle hemen hemen hepsinin aynı boyutta olması, aynı konuyu aynı zaman diliminde resimlemesi düşündürücüdür. Camileri köşkleri, yapay havuzları, peyzaj mimarisi uyarlanmış bahçeleri, figürlü heykellerle bezeli havuzları, yol kenarlarını bezeyen ayaklı barok saksıları ve metal kandilleri ile Yıldız Sarayı resimleri...

Bu resimler Sultan Abdülaziz için çektirilen Abdullah Biraderler fotoğrafları karşısında, hazırlatılan aynı boyutlarda tuvaller karşısında Darüşşafaka öğrencilerine yaptırtılan resimlerdir. (Sezer Tansuğ, Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek 19. Yüzyıl Sonu Foto-Yorumcular, Sanat Çevresi, Eylül 1980 Sayı: 3, s. 5-6; Adnan Çoker, Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar, Yeni Boyut, sayı: 9 Ocak 1983 s. 7). Bu sanatçılar'ın Yıldız Bahçesi ve köşkleri ile ilgili konulara ağırlık veren bu resimleri fotoğraflara bakarak ürettiğini kanıtlamaktadır. Bu gerçekler sanatçıların ortak bir atölyeyi paylaştıklarını kuvvetle belirlemektedir.

Salih Molla Aşki (1864-1925), Kasımpaşalı Hilmi (1881-?), Necip (1867-?), Darüşşafakalı Şevki Efendi (1869-?), Lofçalı Ahmet (1870-?), (Vidinli) Osman Nuri (1871-?), Ahmet Ragıp (1871-?), Fatihli Mustafa (1872-?), Darüşşafakalı Hüseyin (1873-?), (Giritli) Hüseyin (1873-?), (Şamlı) Ahmet Ziya (?-?) imzaları Darüşşafakalı ressamları ve onların ürettiği Yıldız Sarayı Bahçeleri ve iç mekanları resimlerini tanıtır.

AVRUPA'DA GEÇİRİLEN ÖĞRENİMİN SANATA YANSIMASI

Yaşam süreçleri aynı zaman dilimini kapsayan, resim öğremine aynı okullarda başlayan ancak kazandıkları burslarla Avrupa kentlerine resim öğrenimine gönderilen sanatçılar, bu kentlerde katıldıkları atölyeler ve izledikleri sanat etkinlikleri çerçevesinde öğrendikleri bilgileri sanatlarına yansıtarak çağcıllarından düşün katmanlarıyla benzerliklerini koruyan ancak uygulamada bazı ayrımlar gösteren resimler üreteceklerdir.

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907)

1841 yılında İstanbul-Üsküdar'da Ali efendinin oğlu olarak dünyaya gelen Şeker Ahmet Paşa, 1846 yılında ilk öğrenimine başlar ve 1855 yılında, 14 yaşındayken girdiği sınavı kazanarak, Mekteb-i Tıbbiye'ye kayıt olur (Boyar, 1948, s. 38). Ancak bir yıl sonra, 1856'da, Tıbbiye'den ayrılarak Mekteb-i Harbiye'ye kaydolur ve bu okulda resim öğretmeni yardımcılığı yapar:

"1856'da Harbiye mektebine girmiş ve tahsil ederken resme olan istidatı görülerek o vakit Harbiyede verilen resim derslerinde öğretmen yardımcılığı yapmıştır. Onsekiz yaşında mülazım olarak Harbiyeden çıkmış ve o zaman adet olduğu üzre resim yapan talebelerin yaptıkları bir tabloyu padişaha takdim etmeleri dolayısıyla bunlardan isdi'dadı görülenler tahsil etmek üzre Paris'te Türkler için Te'sis edilmiş olan Mekteb-i Osmaniye gönderilmişlerdir." (Arseven, Tarihsiz, Cilt: III: Fasikül 2, s. 138)

Saray'a sunulan resmi, Abdülaziz'in ilgisini çeker ve Ahmet Ali 1864 yılında Paris'e gönderilir. Önce mekteb-i Osmaniye sonra da Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren sanatçı burada, G. Boulanger, J. L. Gerome atölyelerinde çalışır (Muhip Dranas, Şeker Ahmet Paşa, Güzel Sanatlar, Mayıs 1940 Sayı: 2, s. 86).

1867 yılında Paris Uluslararası Fuar sergisinde resimleri sergilenir. 1870'de Akademiden mezun olacak ve Prix de Roma ödülü kazanarak üç yıl Roma'ya gider ve aynı yıl aralarında Sultan Abdülaziz'in karakalem portresinin de bulunduğu resimleri Salon'a kabul edecektir (Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul 1991, s. 365) Abdülaziz, Avrupa gezisi esnasında bu resimleri görür ve sanatçıyı saraya resim alımı ile görevlendirir (Kıymet Giray, İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul 1998, s. 52).

Sanatçı 1871 yılında yurda döner. Aynı yıl Kolağası rütbesi ile Sultanahmet Sanat Mektebine resim öğretmeni yardımcılığına atanır ve Abdülaziz'in yaverliğine getirilir. İlk resim sergilerini düzenleme başarısını gösterir (Giray, 1998, s. 51).

Ahmet Ali Abdülaziz'in yaveri olduğu yıllarda Gérome, Yvon, Gustave, Boulanger, Washington, Van, Marc, Huguet, Harpignies, Daubigny, Schrayer gibi ressamların yapıtları getirerek saray duvarlarına astırır. Sultan Abdülaziz batılı bir ressamın yaptığı bir portreyi Şeker Ahmet Paşa'ya armağan eder (Cezar., 1995 s. 53).

Ahmet Ali, 1877 yılında dördüncü rütbeden Osmanlı nişanı alır, 1878'de Kaymakamlığa terfi eder. 1880 yılında Miralaydır. 1881'de üçüncü ve 1883'de ikinci dereceden Mecidiye nişanı değimli görülür. 1884 yılında Mirvila olur ve kendisine altın ve gümüş imtiyaz madalyası verilir. 1885 yılında ikinci rütbeden Osmanlı nişanı ve 1886'da iftihar ve Sanayi-i Nefise madalyaları alır. 1890'da Ferik olur. 1891'de birinci dereceden Mecidiye ve 1892'de tahliyisiye nişanı ile ödüllendirilir. 1896 yılında 'Misafirin-i Ecnebiye Teşrifatçılığı'na atanır.

Ürettiği natürmort ve manzara resimleriyle, Türk resim sanatının önemli sanatçıları arasına katılır. Özellikle manzara resimlerinde öznel bir duyarlığa ulaşır (Tansuğ, 1991, s. 366).

Süleyman Seyyid (1842-1913)

İstanbul Kartal'da, Maltepe'nin yerlilerinden Hacı İsmail Bey'in oğlu olarak 1842'de dünyaya gelen Süleyman Seyyid Efendi, Maçka Askeri İdadisi ve Mekteb-i Harbiye'de gördüğü öğrenim sırasında Chirans ve Kess gibi resim öğretmenlerinin takdirini kazanan desenler yapmaktadır (Yetik, 1940, s. 64). Sultan Abdülaziz tarafından 1862'de Paris'e Mekteb-i Osmani'ye resim öğretmeni olarak gönderilir (Cezar, 1995, s. 152). 1875'de Mekteb-i Osmaniye'nin kapanmasından sonra Alexandre Cabanel'in atölyesinde 1870 yılına kadar çalışır ve bu tarihte İtalya'ya gider. 1871 yılında İstanbul'a döner.

Kuleli askeri İdadisi resim öğretmenliğine atanır (Boyar, 1948, s. 43). 1884 yılında Askeri Tıbbiye İdadisi resim öğretmeni olur ve 1910 yılında emekli olana değin bu okulda görev yapar:

"1910 Askeri Salnamesi: sayfa (1000) tıbbiye idadisi resim muallimi miralay Süleyman Bey bin İsmail Kay-

makamlığa nasmı 1315. Süleyman Seyit bu mektep hocalığından başka İstanbul Kız Sanayi-i Mektebinde ders hazırlığı, Orman ve Maden Mektebinde Fransızca mualimliği, Mahmudiye Rüştiyesi'nde lisan ve resim öğretmenliği yapmış ve mülkiye mektebinin ilk kuruluşunda ders hazırlığı vazifesini görerek mektep programını tertip ve tanzim etmiştir. Askeri mekteplerde 36 sene devam eden hocalık hayatı onun şevk ve gayretle dolu bir tarihçesinden ibarettir." (Boyar, 1948, s. 43).

Şeker Ahmet Paşa ile aynı tarihlerde Paris'te öğrenim gören Süleyman Seyit, yurda dönüşünde aralarında gelişen rekabetin zararlarını görmüş ve yaşamı okullarda öğretmenlik yaparak geçmiştir. Ancak Seyit Bey'in yapıtları yansıttıkları değerlerle bu dönem ressamları arasında özgün bir yer kazanmayı başarmıştır.

Süleyman Seyit Bey'in büyük boyutlu manzara resimleri ürettiği kaynaklarda belgelenmektedir. Natürtmortlarıysa, Türk resminin seçkin örnekleri arasına katılacaktır. Seyit Beyin bu resimlerinde ulaştığı özgün üslubun kökeninde düzenli kompozisyonları ve mekansal derinliklerin yansıtılmasında ulaştığı ayrıcalıklı başarı yer alır. Bu ayrıcalık onun döneminde ölçü uzmanı Métrogoliste olarak adlandırılmasına neden olacaktır. Seyit Bey resimlerine yansıyan bu uzmanlığını bilimsel araştırılarla pekiştirmiş ve Fenni Menazır adlı bir kitabı da kaleme almıştır.

Süleyman Seyyid, Tıbbiye İdadisi, İstanbul Kız Sanayi-i Mektebi, Orman ve Maden Mektebi, Mahmudiye Rüştiyesi'nde dersler verdi.

Süleyman Seyit Bey'in döneminde kadın portreleri ve hatta nü resimleri yapan bir sanatçı olduğu ve bu anlatımlarda döneminin ressamlarının arasında çok önemli başarılar sağladığı; atölyesinde çekilmiş olan fotoğrafında açıça görülen duvarlara asılı olan resimleriyle belgelenmektedir (Celal Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi, Cilt, III Fasikül II, s. 141).

Halil Paşa (1857-1939)

Halil Paşa, eski Tophane Meclisi Reisi Selim Paşa'nın oğlu olarak 1857 yılında İstanbul'da doğar. 1869 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun'a giren Halli Paşa 1873 yılında milazım olarak mezun olur ve Saray'ın Yaveran sınıfına alınır. 1874'de yüzbaşı ve 1876'da kolağası rütbesiyle Askeri İdadi'ye resim öğretmeni olarak atanır. Babasının girişimleri sonucunda Saray, Halil Paşa'mn Paris'e resim öğrenimine gönderilmesine karar verecektir (Boyar, 1948, s. 53).

Paris'te, Léon Gérome ve Gustave Courtois atölyelerinde öğrenim görür. 1888'de Paris'te Fransız Sanatçıları Sergisine katılan Halil Paşa bu sergide yer alan 'Madam X'in Portesi' adlı resmi ile altın madalya kazanır (Arseven, Tarihsiz., Cilt III. Fasikül 2, s. 176).

Aynı yıl yurda dönen Halil Paşa, Tıbbiye İdadisi resim öğretmenliğine atanır, 1905 yılında Müze-i Umumi Müdür Muavinliğine getirilir, 1906 yılında Liva (General) rutbesiyle Mekteb-i Harbiye-i Şahane'de resim öğretmenliği yapar. 1908 yılında Meşrutiyet'in ilanından sonra çıkartılan tasfiye kanunu uyarınca rütbesi kaymakamlığa indirilerek emekliye sevk edilir, 1917 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sine Müdür olarak atanır (Boyar, 1948, s. 53).

Halil Paşa'nın Sanayi-i Nefie Mekteb-i Âli'si'ne müdür olarak atanması, okulun kadrolarını ilk Türk Öğretmenlerin atamalarının yapıldığı döneme rastlaması açısından önem taşır. Halil Paşa ve Fransa'dan İstanbul'a dönen genç sanatçıları akademi kadrolarını alacak ve okulun öğretim sisteminin yeniden yapılanmasını gerçekleştirecektir. Bu arada Çallı kuşağı ile Akademi ortamında bir arada olacaktır. Resim sanatına izlenimci duyarlılıkla yaklaşan bir gurubun içinde aynı eğilime yönelecek zaman zaman çekememezliklere dayanan eleştirilerle yorulsa bile, izlenimci pelet Halil Paşa'nın resimlerinde özgün bir yoruma evrilecektir.

Halil Paşa Türk resim sanatı tarihi içinde de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İzlenimci paleti resim sanatımıza kazandıran ilk ressam olarak gözlemlenir. Klasik yorumlara açık resimleri, anatomi bilgisinde ulaştığı gücü simgeleyen çizim etüdlerinin arasına renk ve ışık oyunlarıy-

la varsıllaşan izlenimci yorumları kazandıran Halli Paşa döneminde, bu anlayışıyla Türk ressamlarına öncülük edecektir.

Sanata duyarlı kimliği, yeteneği ve sanat anlayışıyla resimler üreten Halil Paşa, 1936 yılında Viyana'da katıldığı Uluslararası Sergide, 'Bakırlı Natürmort' adlı yapıtıyla altın madalya kazancaktır (Enver Naci, En Yaşlı Ressamımız General Halil'in Ankara'daki Sergisinde, Ayda bir, 1936 Sayı: 11 s. 50).

1936 yılının Ağustos ayında yaşama veda eden Halil Paşa, yaşamı boyunca paleti kurumayan sanatçılar arasına katılacaktır.

SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEB-İ ALİ'NİN AÇILIŞI

II. Abdülhamit dönemi Osmanlı toplumunun bilim ve sanat alanında yeniliklerin yaşandığı bir devirdir. Dört ay kadar süren V. Murat devrinin ardından 33 yılı içine alan II. Abdülhamid dönemi; başlangıçta dört yıl, bitişte bir yıl ve arada kalan 29 yılı istibdat olmak üzere, Meşrutiyet yönetiminin uygulanmaya çalışıldığı yıllarıdır.

OS. Seyit, 61x50

Osmanlı Rus Harbi ve baskılara karşı kurulan Cemiyetler bu devirde ortaya çıkar. Yeni öğretim kurumları kurulmaya başlanır. Kronolojik bir sıralama ile; Hukuk Mektebi (1878), Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Şahane (1883), Ticaret Mektebi (1884), Hendese-i Mülkiye Mektebi (1884), Mülkiye Baytar Mektebi (1888) Darülfünun'u İstanbul (1900) kurulur.

Resim sanatı adına, II. Abdülhamit döneminin en büyük olayı Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıdır. Osmanlı Başkentinde Güzel Sanatlar Okulunun açılması, Paris'te Hukuk ve resim öğrenimi gören Osman Hamdi Bey tarafından gerçekleşir (Edhem, 1970, s. 38). Osman Hamdi, Paris öğrenimini öncelikle ressam olma tutkusunu gerçekleştirmek amacıyla kullanır. Oryantalist eğilimlere katılan çalışmaları ile de Türk resim sanatına kalıcı yapıtlar bırakır.

Bu bağlamda, Osman Hamdi Bey resim sanatının öğrenime açılması amacıyla yaptığı çalışmalarda öncü kimliğini tanıtacaktır.

Osman Hamdi Bey ilk olarak Arkeoloji Müzesi'nin bir binaya kavuşması ve bilimsel bir kuruluş olması konusunda önemli adımlar atacak ve 4 Eylül 1881 tarihinde Müze Müdürlüğüne getirilecektir. Bu önemli adımı hemen ikinci girişimi izleyecek ve 1 Ocak 1882'de Sanay-i Nefis Meteb-i Âli'si'ne Müdür olarak atanacaktır.

Okulun teşkilatlanması, yönetim ve öğretim niteliklerini belirleyen programlarda aynı atama ile birlikte padişahın onayından geçer.

Arkeoloji Müzesinin hemen karşısına, beş derslik ve bir atölyeden oluşacak bir okul binasının yapımı için ödenekler, 26 Ocak 1882'de Ticaret Nezaretinden çıkar ve 7 Şubat 1882'de de padişah tarafından onaylanır. Aynı yılın Eylül ayında bina yapımı tamamlanır ve 3 Mart 1883'de resmen öğretim başlar (Edhem, 1970, s. 39).

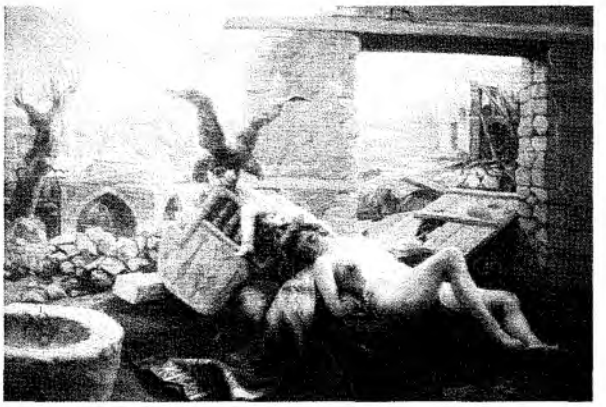
Öğretim kadrosu şu şekilde belirlenir. Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi ve Arkeoloji Müzesi Müdürü Osman Hamdi Beydir. Dahili Müdür ve Heykel Öğretmeni Oskan Efendi; Fenn-i Mimari öğretmeni Vallauri, Yağlıboya resim öğretmeni Salvator Valeri; Kara Kalem resim öğretmeni Warnia-Zarzecki; Tarih öğretmeni, Aristo Efendi; Ulum-u Riyaziye öğretmeni, Kaymakam Hasan Fuat Bey; Teşrih öğretmeni, Kolağası Yusuf Rami Efendi'dir (Cezar, 1983, s. 11).

ORYANTALİST EĞİLİMLERİN OSMANLI RESMİNE KATILIMI VE OSMAN HAMDİ BEY (1842-1910)

Osman Hamdi Bey Edhem Paşa'nın oğlu olarak 30 Aralık 1942 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. 1856 yılında Mekteb-i Maarif-i Adliye'de öğrenci olduğu yıllar-

da resim yeteneğinin varlığını kanıtlayan iki deseni bulunmaktadır (Halil Edhem, (Çeviri: Gültekin Elibal) Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Mayıs 1970 s. 34). 1860 yılında, on sekiz yaşında Hukuk Öğrenimi görmesi için Paris'e gönderilir. Ancak resim yapma tutkusu baskın gelince, Güzel sanatlar Okulu'nda resim dersleri almaya başlar. Bu arada özel atölyelere de katılır.

Hamdi Bey, 1862 yılında Paris'e resim öğrenimine gelen Süleyman Seyit Bey ve Şeker Ahmet Paşa ile aynı yıllarda resim öğrenimi görecek ve hatta Şeker Ahmet Paşa ile birlikte Jean-Léon Géromé ve Gustave Boulanger atölyelerinda çalışacaktır. Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa'nın da katıldığı 1867 yılında Uluslararası Paris Sergisine Çingenelerin Molası, Pusuda Zeybek ve Zeybeğin Ölümü adlı üç resimle katılacak ve yapıtlarının beğenilmesiyle madalya ile ödüllendirilecektir (Cezar 1995, s. 210).


H. Avni , Lifij

1869 yılında İstanbul'a dönen Osman Hamdi, Bağdat Valiliğine atanan Mithat Paşa'nın Umur-u Ecnebiye Müdürü olarak iki yıl kalacağı Bağdat'a gidecektr. 1871 yılında İstanbul'a dönecek ve sarayda teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavini olacaktır. 1875 yılındaysa Hariciye Umur-u Ecnebiye Katipliği'ne atanır. Sultan Abdülmecid'in tahtan indirilmesi ile 1876'da Matbuat-ı Ecnebiye Müdürlüğüne ve 1877'de de Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürlüğüne getirilir. Bir süre sonra devlet memurluğundan ayrılır ve zamanını resim üretimine ayırır. 4 Eylül 1881 yılında Müze Müdürü olarak görev alır (Cezar 1995 s. 217).

Osman Hamdi bir sanatçı olarak bireysel üslubunu belirleme aşamasında Paris'te öğrenim gördüğü atölyelerin ve dolayısıyla da hocaların etkisiyle Oryantalist eğilimlere yönelecektir. Batılı ressamların doğunun egzotik dünyasına açılan tuvallerine karşın Osman Hamdi kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin, bildiği ve hatta yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide oryantalist çizgiyi yansıtan yapıtlara imza atar. Resimlerinde yer alan figürlerin de ön çalışmalar olarak fotoğrafladığı ve konusal anlatımlar gereğince bu fotoğralardan yararlandığı dikkati çeker. Özellikle de aile çevresinin ve kendisinin fotoğrafları resimlerinde sıkça tekrarlanır. Özel giysiler içinde ve önemlisi, resimlerin kopmozisyonları için gerekli olan pozlar vererek çektirdiği fotoğraflardan yararlanarak resimler üretir. Kimi resimlerinde kendi görünümünü farklı konumlarda tekrarlayarak kullanır.

SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEB-İ ALİ'NİN İLK MEZUNLARI

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi öğrenime başlamasının ardından bu okuldan mezun olan sanatçıların resimleri sanat ortamına katılmaya başlar. Okulu bitiren öğrenciler arasında başarılı olanların Avrupa'ya öğrenime gönderilmeye başlaması, güzel sanatlar alanında askeri okullarda başlayan bu uygulamanın gelenekselleşmiş olduğunu kanıtlar. Bu bağlamada, 1891 yılında Paris'e gönderilen ilk mezunlar Mimari Bölümünden Feyzi ve Nizamettin Beylerdir. Bir yıl sonra 1892'de heykeltraş İhsan bey ve ressam Galip beyler de Paris'e öğrenime gönderilen öğrenciler arasına katılırlar (Edhem, 1970, s. 43 dipnot 35). Ancak, bu yıllardan günümüze ulaşan birkaç ressam bulunur.

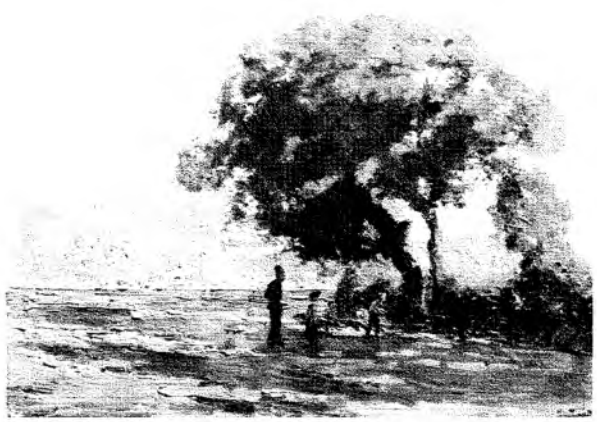
(Muallim) Şevket (1856-1893)

Muallim Şevket Bey R. 1272 tarihinde İstanbul'da Süleymaniye'de Ayşe Kadın hamamı karşısındaki evde dünyaya gelir. Adı Şevket Dağ ile karıştırıldığı için Muallim lakabı ile anılmıştır. (C. Esat Arseven, s. 147). Bayezid Rüştiyesi'ni bitirir. Mızıkay-ı Hümayun'a kaydolur. Sağlık koşulları nedeniyle bu mesleğini bırakır ve 1290 (M. 1875) tarihinde Menşe-i Küttap-ı Askeriye mektebine girer. Hassa ordusu levazım dairesine memur olur. Aynı yıllarda resim çalışmaları da yapmaktadır ve Sanayi-i Nefise'ye devam etmektedir. 1883'de Sanay-i Nefise mektebinden mezun olur. Bu okulda muallim Valerinin atölyesinde yetişir.

"Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) resim muallimi Hayet'in vefatı üzerine Müze Müdürü Hamdi Bey, Ahmet Ali Paşa, Sanayi-i Nefise resim hocası Valeri, heykel öğretmeni Oskan Efendi, ressam Akuaroni'den ibaret bir heyet huzurunda tertip olunan müsabakada liyakat kazanmış ve Heyet'in yerine Sultani mektebine resim öğretmeni olur. 1893 (R. 1309) tarihinde Anadoluhisarında vefat etmiş ve Silivrikapusu haricindeki kabristana defnolmuştur." (C. Esat Arseven, s. 147). Muallim Şevket Osmanlı Mimarisinin anıt yapılarını resimleyen sanatçılarımız arasında yer alır.

Mehmet Agah Özbulan (?-1946)

Yaşamı hakkında kesin bilgiler bulunmayan Agah Efendi'nin Mahmut Cuda'nın Darüşşafaka Lisesinde resim öğretmeni olduğu bilinmektedir. Mahmut Cüda'nın resim sanatına yönelmesinde çok önemli katkısı bulunan Özbulan, Darüşşafaka'dan çok fazla sayıda ressam yetişmesinin temel nedeni de olmalıdır. Özbulan'ın öğretiminde yetişen bir başka ressam da Muhitten Sebati'dir. (Kıymet Giray, Mahmut Cûda, Ankara 1982, s. 5).



Nazmi Ziya Güran, Boğaziçi Küçüksu'dan

Agah Efendi'nin İş Bankası Koleksiyonunda bulunan İhtiyar Adam Portresi ise yetişmesi hakkında ipucu vermektedir. Bu portre ile Tekezade Sait'in 1314 (1898) de mezuniyet konkurunda resimlediği Sanayi-i Nefise'nin modeli olan ihtiyar yahudinin resmi olmalıdır (Boyar, s. 197). İki sanatçının resimlediği portrelerin aynı modelin karşısında yapılan farklı etütler sonucunda çalışılmış olması, bu resmin, tarihlenmesine ve Mehmet Agah Özbulan'ın yaşamına açıklık getirmektedir. Bu bağlamda Mehmet Agah Özbulan da Tekezade Sait ile aynı yılarda Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğrenim görmüş olmalıdır. Bu resmin yapım tarihi de 1898 yıllarına denk düşmelidir (Kıymet Giray, 1998 s. 86).

Osman Asaf 1868-1928

Saraybosna Gümrük Müdürü Kemal Bey'in oğlu olan Osman Asaf, babasını küçük yaşta kaybeder ve annesi ve kardeşi ile birlikte İstanbul'a gelerek Fatih'e yerleşir (Boyar 1948, s. 196).

Asaf 1889 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nden mezun olur. Numune-i Terakki Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanır. 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyeleri arasında yer alır ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın Müdürü olarak görev yapar (Arseven, Tarihsiz, Cild, III Fasikül. 2, s. 158).

Asaf'ın resimleri Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin öğretim sisteminin izlerinden çok uzaktır. Peyzaj konusuna yönelmesi ve ürettği peyzajlarda ışık ve renk oyunlarına verdiği önemle daha çok Hoca Ali Rıza'nın sanat anlayışının etkisinde kaldığı gözlemlenir.

Osman Asaf, akademi öğreniminin ardından Hoca Ali Rıza duyarlılığına ulaşan resimler yapar. Doğa görünümleri, özellikle İstanbul, Asaf'ın tuvalinde bol, ışıkla yıkanan taze yeşillerin sardığı resimlere dönüşür... Osman Asaf'ın Birinci Dünya Harbi sırasında Bandırma'da Belediye Başkanlığı görevini üstlenir. Önemlisi, bu dönemde Bandırma görünümlerinden oluşan guajla yapılmış kırk resimden oluşan bir seri resme imza atmış olmasıdır (Zahir Güvemli, Kadıköylü'nün Kadıköylü Ressamı: Osman Asaf Bey, Sanat Çevresi, Kasım 1982).

Şevket Dağ (1876-1944)

1876 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Şevket Dağ Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin ilk mezunları arasında yer alır. 1897 yılında bu okuldan mezun olan Şevket Dağ Galatasaray Lisesi ve Muallim mektebinde resim öğretmenliği yapar (Boyar, 1948, s. 202).

Şevket Dağ Türk resmine iç mekan (enteriyör) resimlerini kazandıran bir ressam olarak tanınacaktır. Özellikle dini ve sivil mimari eserlerinin iç mekanlarında çalışır. Yaptığı bu resimlerde, mimari bezememizin seçkin örnekleri olan çiniler, motifsel özelliklerini kapla-

yan sır tabakalarında parlayan ışık değerlerile resimlenir. Yapıların içlerine vitreaylı pencere şebekelerinden akan ışık huzmeleri, Dağ'ın resimsel anlatımının özgün yorumu olarak gözlemlenir.

"Bilhassa Cami, çarşı ve han içlerinin loş havasını ve mimari karakterini tamamiyle ifade ederdi. (...) Fakat sonraları arkadaşlarının te'siriyle tarzını değiştirmiş ve modernleşmek hevesine düşerek impressionizm tarzında resimler yapmaya başlamıştır. Bu surette öteden beri tarzı terk ederek duyuş ve görüşüne aykırı bir yola girmesi ve tam bir impressiyonizme intibak edememesi artık eski realist eserlerinin kıymetinde resimler yapabilmesine mani olmuştur. Bununla beraber dahili resimlerde gösterdiği sanat kudretiyle Türk resim tarihinde mühim bir yeri olan ressamlardandır" (Arseven, Tarihsiz, Cild. III Fasikül 2, s. 161).

Şevket Dağ döneminde beğeni ile izlenen sanatçılar arasına katılır. Yapıtları Paris, Atina ve Münih'de düzenlenen sergilere katılır. 1909 yılında Münih'te açılan uluslararası sergide yer alan yapıtı ile altın madalya kazanır.

Şevket Dağ Cumhuriyet kurulduktan sonra milletvekilliği yapar ve 1944 yılında Siirt Mebusu iken Rumelihisarda bulunan evinde yaşama veda eder.

TÜRK RESMİNE ÇAĞCIL AKIMLARIN KATILIMI VE İZLENİMCİ VE SEMBOLİST EĞİLİMLER

Bu bölüme kadar verilen örneklerle açıklanan bilgiler, Türk resminin; doğruyu görerek tuvale aktarmak, fotoğraftan yararlanarak benzerlikleri resimlemek, doğa üzerinde bulunan ve bilinen tüm ayrıntıları yansıtan görünümleri eksiksiz resimlemek gibi amaçları hedefleyen ressamların çalışmalarıyla ortaya çıktığı kanıtlamaktadır. Osmanlı toplumunun kendi içine kapalı bir düşünce sisteminde yetişen ressamların, toplumun baskılarına karşın resim yapmalarının bile devrim olduğu bir dönemde başlar Türk resmi. Kuşkusuz, doğunun özellikle de dinin getirdiği düşünsel alt yapıya sahip olan toplumlarda, gerçekten de resim yapmak devrimsel bir eylemdir.

Bu bağlamda, bir ressam olarak bireylerin, resimleyecek konuların seçimleri de bu geleneksel düşünce yapısı ile doğrudan ilişkili olacaktır. Kutsal bir dokunulmazlık içinde yaşayan büyük aile düzeni içinde hiyerarşinin kuvvetli varlığı ve özellikle de kadınların bu düşünce içindeki ailenin erkeklerinin bakış açılarına bağımlı ve koruyup saklamaya özen gösterilen konumları resim sanatında figürsel anlatımların düşünülmesini neredeyse olanaksız kılacaktır. Türk resminin bir manzara resmi olarak başlamasının en önemli neden bu olmalıdır.

Bu aşamada açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin önemi büyük olacaktır. Bunun nedeni sanatçı yetiştirmek amacıyla açılan bir kurumun öğretim programıyla açıklanbilir.

İlerleyen zaman, Osmanlı İmparatorluğunun geçirdiği badereler, Meşrutiyet fikrinin uygulamaları, batıyla kurulan ilişkiler ve özellikle de bilim çağına geçiş için düzenlenen çalışmaların gelişmesi ile paralellik gösteren resim sanatının gelişimi 1914 yıllarında yeni bir boyut kazanacaktır.

1914 yıllarının ressamları sanatçı olma bilincini bu aşamalarda yakalayacaklardır. Kuşkusuz onların resme yaklaşımları da, dönemin kuralları ve koşulları göze alındığında, bir devrim olarak ortaya çıkar. Batı'nın yayılma hızını kaybetmekte olan empresyonizmin ve sembolizmin öznel yorumları, Osmanlı gençlerinin paletine yerleşir.

Bir başka atılım, günlük yaşamın içinden alınan konuların ve görünümlerin resimlenmesidir. Ev içleri, cami içleri ve önemlisi figürler, hem de kadın figürleri ile varsıllaşan görünümler tuvallerde görünmeye başlar. Bu da dönemin gelişmesine öncülük eden bir sanat atılımıdır.

Resim sanatımızda, 1914 kuşağı, ya da Çallı Kuşağı olarak tanınan bu ressamlar, bu yıldan başlayarak Türk resminin küçük sanat ortamının temsilcileri olacaklardır. İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Meşrutiyet dönemi sanatına yeni bir görüşler katan resimler üreteceklerdir.

Tekniği, bilgisi ve beceresiyle... Onlar aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve bu resimlerini bu seçim üzerine kuracaklardır. Çallı ve kuşağına genel bir tanımlama ile Türk resminin Empresyonistleri denilmesinin nedeni ise renk ve ışık oyunlarının anlatıma kazandırdığı varsıllık üzerine ayrı ayrı durmalarındandır. Ancak bu ortak yaklaşımın ardında önemli ayrımlar vardır.

Türk resim sanatına katılan manzara resimleri, bu ressamların sanat anlayışlarının ışığında önemli bir değişime tanıklık edecektir.

Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Nazmi Ziya 1881 yılında İstanbul Aksaray Horhor mahallesinde dünyaya gelir. Nüfus Müdürü Umumisi olan babası Ziya Bey, 1884 yılında Dahiliye Nezareti Muhasebecliği'ne atanır. Fatih Sultan Mehmet'in hocası Şemseddin-i Molla Gürani ailesinden gelmesi, Güran soyadını almasına neden olur (Arseven, Tarihsiz, Cild III, Fasikül. 2, s. 181). Babasının isteği ile Mülkiye Mektebine giren Nazmi Ziya, 1901 yılında Mülkiye Mektebinden mezun olur. Aynı yıl babasını kaybeder... Resim öğrenimine, Hoca Ali Rıza'dan aldığı özel derslerle başlayan Nazmi Ziya Güran resim yapma tutkusu içinde, Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'nin ilk öğrencileri arasına katılır.

Saraylı Kadın, Şehzade Abdülmecid.

1907 yılında Hüseyin Zekai Paşa'nın davetlisi olarak İstanbul'a gelen Paul Signac, tüm Türk ressamlarını etkilediği gibi, genç bir öğrenci olan Nazmi Ziya'yı da çok etkilemiş olmalıdır (Turgay Gönenç, Nazmi Ziya'nın Dört Resmi ya da Paris İstanbul, Sanat Çevresi, Sayı: 85 s. 4). 1902 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde çalıştığı Varnia, Valeri ve Oskan Efendi atölyelerinde, Nazmi Ziya'nın doğa resmine gösterdiği duyarlılık baskın gelir ve bu yıllarda Valeri tarafından impresyonist olmakla küçümsenmeye çalışılmıştır (Tural Erol, Nazmi Ziya, İstanbul 1995, s. 15). Görüldüğü gibi, Nazmi Ziya, daha öğrencilik yıllarında bol ışık ve canlı renklerden oluşan paletiyle tanınacaktır.

Nazmi Ziya 1908 yılında bu okuldan mezun olur ve aynı yıl resim öğrenimi için, kendi olanaklarıyla Paris'e gider. 1913 yılında, yurda dönüşüne kadar, önce üç ay Julian Akademisinde, Marcel Bachet ve Royner atölyelerinde, daha sonra da Ecole Natiolan Supérieur des Beaux Arts'da Fernand Cormon atölyelerinde çalışır (Celal Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi, Cilt: III, Fasikül: III, s. 181). Doğanın karşısında çalışma tutkusu burada, Cormon atölyesinde, hocasının doğadan daha büyük hoca olmadığını belirleyen öğretileriyle pekişir. Nazmi Ziya bu yıllarını Paris manzaralarına imza atmakla geçirir.

Paris Sen Nehri Kenarı; nehir kenarında, iskelede yolcu bekleyen tekneleri ve gemilerin ardından uzanan manzarayı resimler. Nehrin iki kıyısını bağlayan köprü ve bunun arkasında yükselen, Paris'in simgesi olan yapılar arasında en önemlilerinden biri olan Notre Dame bir slüet halinde yükselmektedir. Kapalı bir havanın loş ışığına gömülen bir Paris manzarasıdır sunulan. Koyu bulutlar arasından parlak ışık yer yer manzaranın üzerine dağılarak bu loş etkiyi daha da vurucu kılmaktadır. Tekne ve gemilerin bacalarından dağılan dumanlar, beyaz ve siyah karşıtlıklar oluşturarak şehri kaplayıp gökyüzüne yükselmektedir. Bu resim Nazmi Ziya'nın daha öğrencilik döneminde erişkin bir izlenimci palete ulaştığını kanıtlar.

Nazmi Ziya, geçirdiği Paris öğrenimi sırasında kuşkusuz, empresyonistlern resimlerini incelemiş ve etkiler almış olmalıdır. Sanatçı, bir manzara ressamı olarak, üslubunu bu esinlerle varsıllaştıracaktır. Renkleri, lekesel anlatımları, kalın boya dokuzu, turuncu ve mor ışıklara boğulan görünümleriyle, çağcıl Türk sanatçıları arasında ayrıcalıklı değerler kazanacaktır (M. Celal, 1937, s. 257-260).

İbrahim Çallı (1882-1960)

İbrahim Çallı, 13 Temmuz 1882 (R. 1298) tarihinde İzmir'e bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelir. Osman Efendi'nin oğludur. İlk öğrenimini burada tamamlar. Resimle tanışması ve gönül vermesi de bu yıllara rastlar. Çal'da Rüştiye'yi tamamlar. İzmir Mülki İdadisi'ni bitirir (Akademi, 1947 s. 4). İbrahim Çallı'nın yaşamında yeni bir dönemin başlangıcı İstanbul'da gerçekleşecektir. Bu kente göçen Çallı, önce gazete müveziliği yapmaya başlar. Sonra, Yenicami önündeki arzuhalcilik yapar (Tahsin, 1960, s. 9). 1905 yılında İstanbul Adliye-

si'ne mübaşir olarak atanır ve 1911'e kadar bu görevi sürdürür. Çalışıp yaşamını kazanmaya başlamasıyla birlikte resim kurslarına katılmanın yollarını bulur. Resim tutkusunu, Ermeni Ressam, Roben Efendi'nin atölyesinde geliştirmeye çalışır (Tansuğ, 191, s. 370).

İbrahim Çallı, Şeker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzet Bey'le tanışır ve arkadaşının yardımı ile 1906 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girer (Boyar 1948, s. 207; Arseven, Tarihsiz, s. 86; Tansuğ, 1991, s. 370). Altı yıl sürmesi gereken okul süresini üç yıl içinde tamamlamayı başarır. Çallı, bu okulda, Salvator Valeri, Warnia-Zarzecki'nin ve Kaymakam Hasan Fuat Paşa, Kolağası Yusuf Rami Efendi öğretisinde yetişir.

1910 yılında Maarif Nezareti'nin açtığı Avrupa'ya Tahsile Gönderilecek Öğrenciler yarışmasının birincisi "İbrahim Çallı"dır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Ruhi Arel'le birlikte Paris'e, resim öğrenimine gönderilir. Paris'te geçirdiği öğrenim ve eğtim dönemi Çallı ve sanatı için önemli gelişimlerin yaşandığı bir dönemi işaretler (Kıymet Giray, Çallı ve Atölyesi, İstanbul 1997, s. 31).

İbrahim Çallı; Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij ile birlikte, Ecole National Supérieur des Beaux Arts'da Fernand Cormon atölyesinde çalışırlar. Çallı'nın birincilikle kazandığı sınav, onun Paris'te dört yıl boyunca öğrenim görmesini sağlayacaktır.

Çallı'nın Fransa'dan savaş nedeniyle süresini doldurmadan, 1914 yılında yurda döner ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin öğretim görevlisi kadrosuna atanır. 1911-1914'de Resim bölümü Yağlıboya atölyesi öğretmeni olarak resmen göreve başlar (Cezar, 1983, s. 54).

Çallı 1960'lara kadar uzanan yaşam çizgisi içinde sanat tutkusunu yüreğinde ısıtıp büyüten ve çevresine bu sıcak ışıklarla saçan ayrıcalıklı bir ressam olarak resimler üretir.

İbrahim Çallı resim sanatımıza çok zengin bir konu çeşitliliği katan bir kuşağa mensuptur. Konu olarak Yıldız Sarayı bahçeleri ve natürmortlar arasında sıkışıp kalan resim sanatımızın Çallı ve kuşağının çalışmalarıyla güncel olaylara kadar uzanan çok zengin bir konu çeşitliliğine kavuşur. Fotoğraflardan çalışmalrın yerini doğadan yapılan peyzajlar alır. Sokaklar, evler yaşamın tüm ayrıntılarını içeren gerçek konular resimlenmeye başlar. Balıkçılardan, Topkapı Sarayı mekanlarına, İstanbul görünümlerinden Balo salonlarına kadar uzanan her konu resimlenmeye başlar. Özellikle İbrahim Çallı, aydın bir sanatçı olarak, yaşamının sonuna değin, yaşadığı toplumdan kesitler sunmaya özen gösterir.

Kaplumbağa Eğiticisi, Osman Hamdi.

Çallı'nın resimleri arasında İstanbul görünümleri önemli bir yer tutar. İstanbul ve İstanbul'a duyulan ilgi bu yıllarda tüm sanat dallarında yoğun bir ilgi odağı halinde karşımıza çıkar.

Hikmet Onat 1885-1977

Hikmet Onat II. Abdülhamit döneminde, 1880 yılında İstanbul'da dünyaya gelr (Güvemli, Zahir, "Hikmet Onat Tabiatın Şiirin Arayan Ressam". Türkiyemiz, Sayı 22 Haziran 1977, s. 18-23.).

Çocukluk yılları istibdat dönemine rastlar. Gençlik yılları ve öğrenimi II. Meşrutiyet dönemini kapsar. Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı barut kokan, mücadeleli ortamında çalışma hayatına başlar. Olgunluk ve yaşlılık yılları Cumhuriyet döneminde geçer.

Hikmet Onat'ın resim öğreniminin ilk adımları, Heybeliada'daki Mekteb-i Bahriye-i Şahane'de; lise bölümünde iki yıl, Harp okulu bölümünde iki yıl olmak üzere öğrenim gördüğü dönemde atılır.

"1904'de Bahriye Mektebi'nden teğmen olarak çıktım. Kendi kendime resim yapıyordum. Sanayi-i Nefse Mektebi diye bir mekteb olduğunu haber alınca, doğru yolunu tuttum" (Onat, Hikmet, Hikmet Onat'la Röportaj, Hakimiyet-i Milliye. 8.6.1928).

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alis'nde, Valeri ve Warnia atölyelerinde öğrenimi beş yıl sürer. Ahmet Hikmet'in bu okulda öğrenim gördüğü yıllarda Meşrutiyet ilan edilir.

Bu yıllarda, Feyhaman Duran ise Abbas Halmi Paşa himayesinde gönderildiği Paris'te resim öğrenimini

sürdürmektedir (İrepoğlu, 1966, s. 32). İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Mehmut Ruhi Avrupa sınavını kazanarak, devlet adına Paris'e gönderilmişlerdir (Giray Kıymet, Hikmet Onat, Ağustos 1995, s. 18).

Paris'te Ecole National Supérieur des Beaux Arts'da Müdür Bonnat ve Fernand Cormonn atölyelerine girer. Halli Edhem imzalı tavsiye mektuplarıyla yola çıkan Ahmet Hikmet, burada öğrenime başlar. Önce misafir öğrenci, sonra asil öğrenci olarak, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran'la birlikte öğrenim görür (Onat, 1928). Yurda dönüşünde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde görev alır.

Oskan Efendi ve Varnia'nın emekli olmalarından sonra, resim atölyesi 1915 yılında Ömer Adil, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın yönetimlerine bırakılır (Cezar, Mustafa, Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne, İstanbul 1983, s. 1).

Fayhaman Duran'dan

Renk ve ışık oyunlarını, Hoca Ali Rıza, Paşa'nın peyzajlarıyla tanıyan Hikmet Onat ve Çallı Paris öğrenimi aşamasında, izlenimci sanatçıların yapıtlarına ilgi duyarlar. Sanat anlayışlarını güçlendiren bu dönemde klasik öğrenim görmelerine karşın izlenimci ışık ve renk değerlerine değin araştırılarda bulunurlar. Düşünsel ve sanatsal eğilimleri, manzara resimleri tutkuları ve ışık-renk oyunlarının görsel etkisinde yoğunlaşır. Tuvalleri; açık havaya, canlı ve ışıklı renklere, doğal görünümlere ve gün ışığına kucak açar.

Bu aşamada Hikmet Onat'ın resimleri de ışık ve renk oyunlarının özgün yorumları olarak ortaya çıkmaya başlar. Deniz ve dere kıyılarının saydam su yüzeyleri üzerinde derin yansımalar yapan kuvvetli ışık oyunları onun sanatının tüm aşamalarında gündemde tutuğu ayrıcalıklı sanat görüşüdür.

İstanbul'un panaromik görünümlerinde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimleyen tuvallerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulamadır. Renkler bu anlatım serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeselliği ile katılır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşur. Aydınlık ve ışıklı görünümlerin vazgeçilemeyen renkleri arasında beyaz öznel bir ayrıcalıkla yer alır.

Kent görünümleri üzerinde yoğunlaşan çalışmaları arasındaysa İstanbul ve tarihi yapıları ayrıcalıklı bir yer tutar. Kimi zaman Hisar'lar, çoğu zaman da cami ve türbeler belgelenir sanatsal görünümleriyle Onat tuvallerinde. Bir renk ve ışık cümbüşü içinde bir anda beliriveren Kariye Camii ve çevresini saran küçük yapılar, Sirkeciden Süleymaniye ve ardından yükselen Beyazıt Kulesi Onat'ın yorumuyla belgelenir tuvallerde. Topkapı Sarayı resimleriyle başlı başına bir Hikmet Onat serisi oluşturur.

Feyhaman Duran 1885-1970

İbrahim Müslühiddin Feyhaman 17 Eylül 1886 (1302) yılında İstanbul-Kadıköy'de, Kayseri'nin Tavalsun Karyesi eşrafından Kaymakam Kürt Abdülkadir Efendi ile Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın ahfadından Fatma Hanım'ın oğlu olan Şair Süleyman Hayri Bey'in oğlu olarak dünyaya gelir. (Gül İrepoğlu, Feyhaman Duran, 1986 s. 30). 1985 yılında Galatasaray Sultanisi'ne kaydolur. 1908'de bu okuldan mezun olunca Bab-ı Âli'ye katip olarak girer. Kısa süren bu görevin ardından, aynı yıl Galatasaray Sultanisi'nde öğretmen olarak göreve başlar. Bu okulda Tevfk Fikret'le arkadaş olur. Resim yapma tutkuları ile çalışan iki arkadaş okulun resim öğretmenleri Virçen Arslanyan ve Şevket Dağ tarafından desteklenir hatta Feyhaman'ın Avrupa'ya öğrenime gönderilmesi için çabalar da harcanır. Fakat bu olanaktan yalnızca Sanayi-i Nefise mezunları yararlanabildiği için bu çabalar sonuçsuz kalır (İrepoğlu, 1986, s. 20).

Bu yıllarda Abbas Halim Paşa ile tanışması yaşamın değişmesine neden olacaktır. Kızlarının portrelerini yaptığı Mısır Valisi Abbas Halim Paşa tarafından Paris'e öğrenime gönderilen Duran, burada resim teknikleri geliştirmek ve ışık etkilerinin yarattığı görsel yanılsamaları araştırmakla geçirir. Feyhaman iki yıl Julian Akademisi'nde Laurens atölyesinde çalışır daha sonra Ecole des Beaux Art'da Cormon atölyesie katılır.

Paris'te geçirdiği öğrenim döneminden sonra İstanbul'a dönen Feyhaman Duran, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne atanacak ve genç Türk ressamlarının yetişmesine yardımcı olacaktır.

Feyhaman Duran resim öğretimine başladığı yıllardan son günlerine kadar portre üzerine yoğunlaşmış bir ressamdır (Nurullah Berk, Feyhaman ve İnsan Resmi. Feyhaman Duran Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Feyhaman Duran Retrospektif Sergisi Kataloğu 9-30 Kasım 1970). Onun Avrupa'ya öğrenime gidebilmesi, Abbas Halim Paşa'nın kızlarının portrelerini yapması sayesinde gerçekleşir. Dönüşünde de portreler üzerinde yoğunlaşır. Dr. Akil Muhtar ve Ailesinin portreleri dönüşü ile başladığı çalışmalar olarak ortaya çıkarlar. 1. Galatasaray Sergisi'ne Akil Muhtar Portresi ile katılır ve Zik-i Cemil Ödülü ve gümüş madalya ile ödüllendirilir (İrepoğlu, 1986, s. 48).

Melek Celal; Kitap - Vazo - Tuğra.

Feyhaman Duran'ın resimleri arasında en gözde konulardan birisi de Peyzajlardır. Özellikle Paris dönüşünde yaptığı resimlerde izlenime dayanan biçimsel erimeleri yansıtan lekesel anlatımlar egemen olur paletine. Pembe ve mavi ışıklarla eriyen görünümlere yönelir. Bu dönemin en çarpıcı örneği Galatasaray Lisesi olmalıdır. Enteriyör resimlerine kadar uzanır bu arayışlar. Lambalı kompozisyon da bu dönemi ve izlenimci paleti işaretler. 1930'ları kaplayan bu evrede Duran kalın boya dokusunun yarattığı görselliği renk ve ışıkla birleştirir. Lekesel soyut izlenimlere dönen bu resimlerin tabanlarında sağlam kompozisyonlar, düzenli kuruluşlar saklı kalır. Daha sonraları ise bu cesur atılımlardan yorulan Duran resimlerinin üzerindeki lekesel anlatımları, ışığın yarattığı yanıslamaları ve kalın boya dokusuna veda edecek ve klasik resim anlayışına dönerek bilinen ürünlerini verecektir.

H. Avni Lifij (1886-1927)

Hüseyin Avni, Kafkasyalı Abdul Efendi'nin oğlu olarak 1886 yılında Samsun'un Ladik ilçesine bağlı Karaaptal Sultan Köyünde doğar (Arseven, Tarihsiz, Cild, III Fasikül 2, s. 199; Ahmet Kamil Gören., Avni Lifij Ekim 1997 İstanbul s. 5). Numune-i Terakki Orta okulunu bitirir. 1898-1900 yıllarında geçirdiği rahatsızlık öğrenimine ara vermesine neden olur. 1901 yılında Nafia Nezareti Demiryolu Müdürlüğü'nde çalışmaya başlar. Bu yıllarda Fransızca öğrenir, resim tutkusunu geliştirmek için anotomi çalışır (Gören, Ekim 1997, s. 6). 1906 yılında İskender Ferid ve Henri Prost, Hüseyin Avni'ye, resimlerini Osman Hamdi Bey'e göstermesi önerisinde bulunurlar (Sema Koşan, Hüseyin Avni Lifij, Türkiyemiz, 1978 s. 24 s. 45-50; Adnan Çoker., Avni Lifij Poşadlar, İstanbul 1984 s. XIII). Resim ve Heykel Müzesinde bulunan Kdahli-Pipolu Otoportre resmini Osman Hamdi Bey'e gösteren Lifij'in çalışması beğeni ile karşılanacak ve Osman Hamdi Bey tarafından Şehzade Abdülmecid'e önerilecek ve Paris'e resim öğrenimine gönderilecektir (Özdemir Altan, Hüseyin Avni Lifij, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 10 Haziran-1 Temmuz 1968 Avni Lifij Retrospektif Sergisi Katoloğu s. 3; Celal Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi, Cilt III, Fasikül; III s. 202). 11 Ocak 1909 tarihinde Fransa'ya giden Lifji, 26 Şubat 1909 tarihinde Paris Ecole Nationale Speciale des Beaux-Arts'a girer ve burada Cormon atölyesinde çalışır (Gören, Ekim 1997 s. 6).

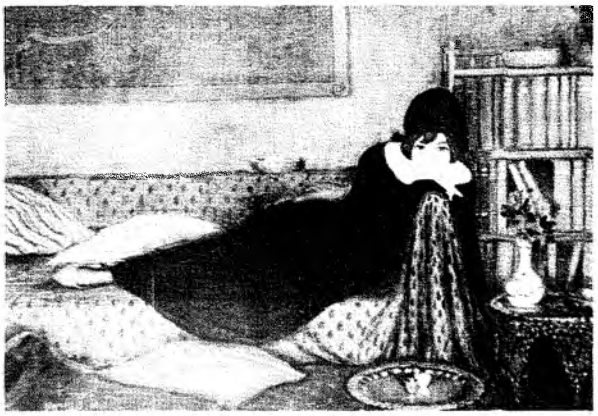
Yurda dönünce İstanbul Sultasinde resim öğretmenliği yapmaya başlar. İstanbul'da çeşitli okullarda Fransızca ve resim öğretmenliği yapar ve 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Tezyini Sanatlar bölümüne atanarak yaşama veda ettiği 1927 yılına dek bu görevde çalışır. Otuz sekiz yaşında yaşama veda eden Avni Lifij, Sembolizme yönelen anlayışı, romantik yorumları ile Türk resmine ayrıcalıklı bir önem kazanmayı başaracaktır.

Hüseyin Avni Lifij güçlü deseni, lirik anlatımları ve romantik yorumlarıyla döneminin sanat etkinliklerinde büyük övgülere eğilimli görülecektir. Bu arada fiziksel özellikleri de beğeni ie karşılanacaktır:

"Kalın kaşların altında, güdüldükçe küçülen ve daha da güzelleşen gözleri, omuzlarına kadar uzun saçları, kıvrık bıyıkları, ölçülü adımlarıyla zarif bir adam. Konuşurken sıcakkanlılığı bir kat daha artan, duygulu, enerjili, üzüntülerini içinde akıtan, melankolik; ne bileyim ben.... Onu anlatabilmek kolay olsaydı, eserlerinin arkasındaki Avni'yi tanıdığımdan ötürü bu kadar övünmezdim." (Elif Naci, Anılardan Damlalar, 1981 s. 35).

Hüseyin Avni Lifij, Fransa'dan döndüğü yıl içinde, İstanbul Belediyes Müdürü olarak görev yapmakta olan Celal Esat Arseven ve İstanbul Mebusu Salah Cimcoz'un önerisiyle Kadıköy Belediyesi için 1913 yılında "Kalkınma" (Tuval üzerine yağlıboya 173.5x505 cm) adlı yapıtını üretir. Bu mükemmel resmin çalışma koşullarını Sami Yetik şu satırlarda anlatır:

"Bu tuvali Yüksekkaldırım'dak kira evinin soğuk rüzgarlara maruz, ısınmak bilmeyen sofasında, mahrumiyet içinde meydana getirmiştir. San'at zevkini tatmin maksadıyla günlerce, haftalarca yevmiyesi on kuruşa tekabül etmeyecek bir hesapsızlıkla bu eser uğrunda çok çalışmış, uğraşmıştı. İlk Galatasaray resim Sergisinde teşhir ettiği bu resim Harbi Umumi esnasında Viyana ve Berlin'e teşhir edilerek mazharı takdir olmuştu." (Sami Yetik, Ressam Avni Lifij, Milliyet. 8 1. 1933 Elif Naci, Anılardan Damlalar, 1981, s. 35).



Namık İsmail, Sedirde Uzaman Kadın

Lifij, resimlerinde sembolik ve romantik yorumlara önem veren duyarlı bir ressamdır. Resimlerine öyküsel ve sembolik anlamlar yükler. Bu özelliği ile de Türk Resim Sanatında özgün bir yer kazanır.

"Bu resimlerde, renk kontrüksiyonlarından çok şiir vardır. Zaten Şair mizaçlı olan sanatçı İstanbul'un sisli sabahlarını, buğulu akşamlarını, birer şiir demeti, bir melodi halinde vermiştir. Bir yandan yıkık duvarları kırmızı kiremitli, cumbalı, ahşap evleri, çeşmeleri, mescitleri, sevrileriyle uzaklaştıkça mavileşen İstanbul'u onun uçucu renkleriyle tuvallerine yerleştirmiş görürüz. O, İstanbul'u severdi. İstanbul'un kuytu mahallelerini, İstanbul'un tipik simalarını, insanlarını severdi. Resim yapmasını severdi." (Naci, 1981, s. 35).

Namık İsmail (1809-1935)

İsmail Zühtü Bey'in oğlu olan Namık İsmail 1890 yılında Samsun'da dünyaya gelir. Orta öğrenimini; Se. Pucheerie, St. Benoit ve Mekteb-i Sultani'de sürdüren Namık İsmail son sınıfta Arapça dersinde başarı sağlayamayınca ailesi tarafından resim öğrenimi görmesi amacıyla Paris'e gönderilir. 1911 yılında Paris'e giden Namık İsmail burada önce Julien atölyesine devam eder. Aynı yıllarda Paris'te bulunan İbrahim Çallı'nın önerisiyle 1912 yılında Fernand Cormon atölyesine katılır. 1914 yılında tatil için İstanbul'a döner. Ancak savaş çıktığı için askere alınır ve Kafkas Cephesine gönderilir. Burada Tifüs'e yakalanır ve İstanbul'a geri döner (Zeynep Rona, Namık İsmail, İstanbul 1992 s. 18).

1917 yılında Şişli'de Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulun Harbiye Nezareti Resim Atölyesinde, Hikmet Onat, Ali Sami Bey, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı, Sami Yetik Âli Sami Bey ile birlikte resimler üretir (Gören, 1997, s. 49; Giray, 1998, s. 116). Birinci Dünya Savaşın içinde Kafkas Cephesinde bulunan Namık İsmail burada yakalandığı Tifüs hastalığını Harbiye Nezareti Resim Atölyesi resim çalışmalarında ele alır, savaşın bir başka yüzünü, salgın hastalıkların dramını yansıtan ve Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan Savaşın Yankıları/Tifüs 1917 adlı bir resim üretir.

Bu resimlerin 1918 Galatasaray Sergisi'nden sonra Viyana ve Berlin'e gönderilmeleri aşamasında sergi komiseri olarak seçilen Celal Esat Arseven'in yardımcısı olarak Viyana'ya gider. Savaş sona ermesi ile kapanan yollar ve yenilgiye uğrayan Almanya ve müttefiklerinin kaosu nedeniyle Berlin'de sergiyi gerçekleştiremeyen Namık İsmail ve Celal Esad Arseven zor günler geçirir. Arseven Türkiye'ye dönme yollarını ararken Namık İsmail

bu dönemi yeniden resim öğrenimi görerek değerlendirecektir. Berlin'de Max Liebermann ve Lovis Corinth ile birlikte çalışmalarını sürdürür. Bu dönemde Namık İsmail'in sanatında expresyonist renk özelliklerini algıladığı dönem olarak karşımıza çıkar.

1919 yılında İstanbul'a dönen Namık İsmail, Gazi Osman Paşa Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanır. Ertesi yıl görevinden ayrılarak İtalya'ya gider ve bir yıl kalır. İstanbul'a döner ve İleri Gazetesi'nde ressam ve yazı işleri müdürü olarak çalışır. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne Müdür Yardımcısı olarak atanır. 1922 yılında bu görevinden de ayrılarak Paris'e gider.

Namık İsmail'in Paris'te bulunduğu 1922-1926 yılları arasında, burada da ürettiği resimlerde Paris parklarını ve özellikle de parkları kişilikli kılan heykelleri resimler. Kızlı fırça vuruşlarını belirleyen bir kalın boya dokusuyla resimlenen ağaçlarla kaplı parkların görkemli hayvan heykelleri Namık İsmail'in tuvalinde varsıl anlamlar kazanır. Anıtsal görünümlerini pekiştiren bakış açılarından kompozisyona katılan heykelleri saran mavi ışık lekeleri resimsel anlatımı çekici bir görselliğe ulaştırır.

1926 yılında yurda döner ve müfettiş olarak görev alır 1927 yılında da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne Müdür olarak atanır. Yaşamının sonuna kadar bu görevde kalır.

Renkçi bir anlayışı doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştıran resimler yapmaya özen gösterir Namık İsmail. Lekeler ve bu lekeleri hareket getiren renk ve ışık kaymaları portrelerden nü'lere, nü'lerden peyzajlara kadar tüm Namık İsmail resimlerinde başattır. Güçlü ve parlak ışıklar, Parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisidir, Namık İsmail'in resimlerini diğer sanatçılardan farklı kılan. Bu özellikleri ile Namık İsmail Meşrutiyet resamlarının arasında çok farklı arayışları ve çok ayrımlı düşün katmanlarını kullanan bir ressam olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKLAR

Anoninim, *İbrahim Çallı* Akademi, 1947

Özdemir Altan, *Hüseyin Avni Lifij,* Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 10 Haziran 1 Temmuz 1968

Avni Lifij Retrospektif Sergisi Katoloğu.

Celal Esat Arseven, *Menşeinden Bugüne Türk Sanatı Tarihi* C. I F. I-II ve III.

Nurullah Berk, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,* İstanbul 1972.

Berk, Nurullah-Hüseyin Gezer, *50. Yılın Türk Resim Heykeli,* İstanbsul 1973 s. 22.

Sami Boyar, *Türk Ressamları,* 1948 s. 35.

M. Celal, *Nazmi Ziya 1937*, Arkitekt. 257-260.

Cezar, Mustafa, *Güzel Sanatlar Akademis'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne,* İstanbul 1983.

Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Paris,* 1995 s. 153

Adnan Çoker, Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar, *Yeni Boyut.* Sayı 9 Ocak 1983 s. 7

Adnan Çoker, *Avni Lifij Poşadlar,* İstanbul 1984.

Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu,* Çeviri Gültekin Elibal, 1970 s. 33

Tural Erol, *Nazmi Ziya,* İstanbul 1995 s. 15

Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran,* 1966.

Kıymet Giray, *Mahmut Cûda,* Ankara 182.

Kıymet Giray, *Hikmet Onat.* Ağustos 1995.

Kıymet Giray, *Uğur Dermah Fulya Bodur Eruz,* Sabancı Koleksiyonu, İstanbul 1995.

Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar Ve Heykeltraşlar Birliği,* İstanbul 1997.

Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi,* İstanbul 1988.

Kıymet Giray, *İş Bankası Koleksiyonu,* İstanbul 1998.

Kıymet Giray, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Örnekleriyle Manzara*

Turgay Gönenç, Nazmi Ziya'nın Dört Resmi Ya da Paris İstanbul. *Sanat Çevresi.* Sayı 85, s. 4.

Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij.* Ekim 1997.

Zahir Güvemli, Kadıköylü'nün Kadıköylü Ressamı: Osman Asaf Bey, *Sanat Çevresi* Kasım 1982

Zahir Güvemli, "Hikmet Onat Tabiatın Şiirini Arayan Resam", *Türkiyemiz.* Sayı 2, Haziran 1977, s. 18-23.

Sema Koşan, Hüseyin Avni Lifij, *Türkiyemiz* 1978 s. 24 s. 45-50.

Elif Naci, *Anılardan Damlalar,* İstanbul 1981.

Enver Naci, En Yaşlı Ressamımız General Halil'in Ankara'daki Sergisinde. *Ayda bir,* 1936 Sayı 11, s. 50.

Onat Hikmet, Hikmet Onat'la Röportaj, *Hakimiyet-i Milliye.* 8.6. 1928.

Zeynep Rona, *Namık İsmail,* İstanbul 1992, s. 18.

Tahsin, *Ölümünden Onbeşgün Sonra Kendisiyle Röportaj Yaptığım Sanatıçı İbrahim Çallı* Hayat. 1960 s. 9.

Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı.* İstanbul 1991.

Sezer Tansuğ, Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek. 19. Yüzyıl Sonu Foto Yorumcular *Sanat Çevresi* Eylül 1980 Sayı 23 s. 5-6.

Sami Yetik, *Ressamlarımız* Cild. I İstanbul 1940 s. 38.

Sami Yetik, Ressam Avni Lıfij. *Milliyet.* 8. 1. 1933.

XVIII. VE XIX. YÜZYIL AVRUPA SANATINDA "OSMANLI" "TURQUERİE" VE "ORYANTALİZM"

DOÇ. DR. SEYFİ BAŞKAN
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ YAYGIN EĞİTİM FAKÜLTESİ

Batılılaşma dönemi Osmanlı yöneticileri, çeşitli alanlarda yararlanmak üzere I. Mahmud (1730-1754) döneminden başlayarak Avrupa'dan ülkeye çeşitli alanlarda uzmanlar getirtmişlerdir. Uzun yıllar farklı alanlarda ve konularda hizmet veren bu uzmanlardan takip eden süreçte de Batılılaşma hareketleri çerçevesindeki yeniliklerin uygulanmasında ve yanısıra kendi alanlarında yetişen ilk Türk meslekdaşlarının yetiştirilmelerinde yararlanılmıştır. Bu Batılı uzman ve sanatçıların deneyim ve ustalıklarından yararlanılan önemli alanlardan birisi de, kuram ve kavramlarıyla Batıdan alınan yeni sanatlarlar ve bu sanat dalları içinde de resim olmuştur. I. Abdülhamid'ten (1774-1789) sonra padişah olan III. Selim, (1789-1807) Batılılaşma ve yenilik hareketlerine akademik olarak yaklaşmış, Islahata ilişkin raporlar hazırlatarak (1792) reform hareketlerine girişmiştir. Doğrudan konumuzu ilgilendirmediği için fazla sözetmek istememekle birlikte, bizi ilgilendiren yanıyla bazı önemli olayların da I. Abdülhamid ile III. Selim dönemlerinde gerçekleştiğini belirtmeliyiz. Örneğin yabancı sefirlerin maiyetinde ressam getirme ve bulundurma geleneği ilk olarak bu yıllarda başlamıştır.[1] Bu son derece ilginç bir olgudur. Çünkü sarayın dışında; Batıdan gelen sanatçılar için ikinci bir *"patronage"* ortaya çıkmaktadır. Ancak konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde, ancak yine de genel bir çizgide bakıldığında; Saray ile Batılı ressamlar arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler belirlenmektedir.[2] Saray ve Sefarethaneler ekseninde geliştiği görülen 18. yüzyılda Batılı anlamdaki resim faaliyetleri kısa bir zamanda, gelen giden ressamların yaptıkları Osmanlı veya İstanbul albümlerinin Batıda yayımlanmasıyla Türkler ve Osmanlı ülkesi git gide bir cazibe merkezine dönüşmüştür. Yanısıra 1721 yılında III. Ahmed'in Paris'e XV. Louis'in sarayına elçi olarak gönderdiği Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile Paris'ten tüm Avrupa ülkelerine yayılan *"Turquerie"* adı verilen bir Türk modası da bu yöndeki istek ve yönelimleri hızlandırmıştır.[3]

Jean-Joseph Benjamin-Constant, "II. Mehmet İstanbul'a Giriyor (1453)". 150x100 cm. de Menil Koleksiyonu. Tuval üzerine yağlıboya.

Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki son İstanbul Büyükelçiliği Müsteşarlarından Auguste Boppe *"Les Peintres du Bosphore au XVIII Siécle -18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları-"* adlı eserinde 18. yüzyıl boyunca Türkiye'ye gelen ressamları ve eserlerini anlatır. Kuşkusuz 15. yüzyıldan beri Osmanlı ülkesini ziyaret edip resimledikleri bilinen, ancak belirtilen nedenlerle 18. yüzyılda sayıları artan bu sanatçıların *"Oryantalist"* analojisi içinde işledikleri konular nedeniyle *"Osmanlı Ressamı"* olarak nitelenebileceklerin sayısı oldukça azdır. Gerçi bunların büyük bir kısmı Batıda *"Boğaziçi Ressamları"* olarak da anılmakla birlikte Osmanlı-Türk kültürüne doğrudan

katkıları hesaba katıldığında belirtildiği üzere sayıları oldukça azalır. Aslında 15. yüzyıldan beri Türkiye'ye gelerek Türklerin günlük yaşantılarını, saray ve halk giysilerini, hatta kimilerinin padişahların portrelerini bile çizmelerine rağmen kanımızca bir kaç isim dışında bunların önemli bir kısmının adı bilinmemektedir. Ancak bu sanatçıların eserlerinin tümü kaybolmamış, ülkelerine dönüşte bağımsız albümler olarak toplanmış ve bazıları da zamanın ünlü gravür ustaları ve ressamları tarafından kullanılmıştır.[4] Yukarıda belirttiğimiz üzere Osmanlı ülkesini ziyarete gelerek burada Türk sanatı, mimarisi, şehir hayatı, gelenek görenekleri, folkloru, etnoğrafyası, coğrafyası, tarihi hatta müziği hakkında genelde sathi ve bazen de yanlış olmakla birlikte çoğu kez hiç bir yerde bulunmayacak bilgileri sunan seyahatnamelerle ayrılan seyyahların, eserlerini süsleyen resimleri de çok önemli bir grup oluştururlar. Aslında tüccar, din adamı, bilim adamı ya da diplomat gibi sıfatlarla Osmanlı topraklarını dolaşan bu kimselerin eserleri, daha çok stratejik etüdlere dayandığı için belgeci tavırlarıyla öne çıkarlar.[5]

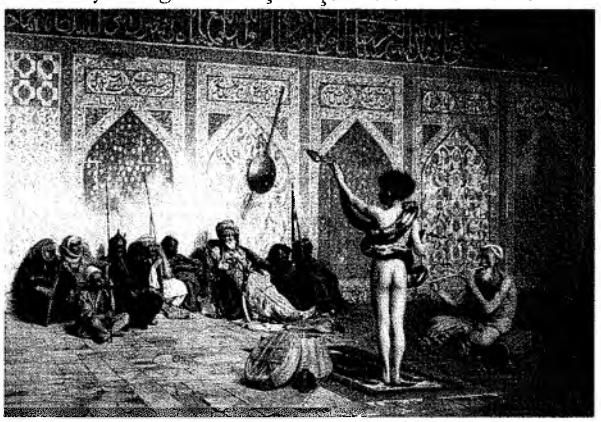
Eugène Delacroix, "Sardanapol'in Ölümü". Tuval üzerine yağlıboya.

Diplomatik heyetlerin karşılıklı olarak gidip gelmesi, İstanbul'da görev alan sefaret ressamlarının veya seyyahların yaptıkları resimlerin albümler halinde Batıda yayımlanması ile geçmiş yüzyıllardaki korkunun ve bilgisizliğin öne çıkardığı hatta yer yer ironik bir tavırla ele alınan Türk konuları ve temaları da 18. yüzyıldan sonra değişmeye başlamıştır. Saraya çağrılan sanatçıların tanıttıkları Batılı anlamdaki resmin, saray çevresinde gelişen kültür hayatına bir pencere açması gibi bu tür faaliyetler de Batıdan Doğuya birer pencere olmuştur. Bu çerçevede Batı ülkelerine giden Osmanlılar da buralarda resimlerini yaptırmışlardır. Örneğin 1727 yılında Osmanlıların İsveç'e elçi olarak gönderdiği Kozbekçi Mustafa Ağa da Schröder'e portresini yaptırmıştır. Daha sonra İsveç'le süren diplomatik ilişkiler boyunca burada görev yapan Osmanlı sefirlerinin veya İsveç aristoklarının İstanbul'a sanatçı göndererek yaptırdığı, portreler, kılık-kıyafet albümleri, manzaralardan oluşan önemli bir resim repertuvarı oluşmuştur. Günümüzde İsveç'te bazı özel mülklerle kitaplıklarda yer alan bu resimler, 19. yüzyıla kadar devam eden, karşılıklı ilgiyi ortaya koyarlar.[6]

Saray ve Sultanların önderliğinde Türk insanının Batılı hayat tarzına ayak uydurma isteği sonucu gelişen sosyal ve kültürel değişikliklerin *"Batılılaşma"* veya yine bir Batılı sözcükle *"vesternizasyon"* olarak ifadelendirildiği yıllarda, Batı insanının da o dönemde Doğuyu temsil eden Türk-Osmanlı kültür ve hayatını kavrama veya anlama uğraşına *"Oryantalizm"* adı verilmiştir. 19. yüzyılın başından itibaren romantik nitelikli bir Doğu ilgisi olarak, Avrupa'da bir süre moda olan 18. yüzyıldaki Turquerie'nin yerine egemen olan bu akımın temelinde, 19. yüzyıl romantik edebiyatı, klasik bilimler, tarih ve arkeolojiye artan merak gibi görünen veya siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda görünmeyen pek çok neden vardır.

Victor Hugo'nun da gerçeğin ya da imajın tasavvurunda yaratıcılığı besleyen bir kaynak olarak gördüğü Doğu, aslında Rönesans'tan başlayarak Batılı sanatçıları her zaman ilgilendiren ve etkileyen bir konu olmuştur. Rönesans'tan sonra Venedik sanatının, Doğu kültürünün etkilerini gösterdiği 17. yüzyılda Rembrandt'ın tarihi resimlerinde Doğulu kıyafetler kullandığı bu etkinin bilinen belli başlı örnekleridir. Gerçi, bu ilginin daha da eski tarihlere gidebilen örneklerini de tespit edebilmek mümkün olmakla birlikte, örneğin İyonluların *"Uygarlığın doğduğu yer"* anlamında kullandıkları *"Güneş Doğudan Yükselir"* sözüyle işaret ettikleri, Doğunun egzotik ve düşsel dünyasına olan büyük merak asıl olarak 19. yüzyıl başlarında belirginleşmiştir. 19. yüzyıl boyunca, başta Fransa olmak üzere, İngiltere, Almanya, İtalya ve Avusturya gibi ülkelerde esen Oryantalizm rüzgarları tarih veya diğer başka

sosyal bilim dallarında araştırmacılarca farklı neden ve isteklere dayandırılmıştır. Kimi araştırmacılara göre, Fransız devriminin getirdiği zor ve kanlı yıllar, devrim sonrasının kısıtlayıcı maddi koşulları, Paris'te insanları çılgınlığa ve fanteziye itmiştir. Osmanlı sultanlarının Paris ve diğer Avrupa kentlerindeki ilk elçilerinin giyiniş ve davranışlarının yol açtığı *"Turquerie"* modası ve öte yandan Napolyon'un Mısır seferi de canı sıkılan Fransız burjuvaları için renkli, egzotik ve gerçeğin düşe karıştığı bir hayal dünyasının kapılarını açmıştır.[8] Ancak Oryantalizm konusunda yazan Edward Said'in, Avrupa'nın sömürgeciliğini haklı göstermeye ve sürdürmeye yarayan mekanizmanın bir parçası olarak gördüğü Oryantalizm, gerçekten de yalnızca Doğu'nun büyüsüne kapılan edebiyatçıların, gezginlerin ressamların yarattığı bir düş dünyası olmamalıdır.[9] Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin de Said'in belirlemesine katılarak, Oryantalist sanatın siyasi ve ideolojik amaçları hesaba katılmadan doğru anlaşılamıyacağı kanısındadır. Yine Nochlin'e göre, Oryantalist sanat; birincisi erkeğin kadına, ikincisi beyaz ırkın koyu ırka kıyasla üstün olduğu varsayımına dayanan bir ideolojik temele oturur. Ve yazara göre de bu ideolojinin en karakteristik temsilcisi Jean-Leon Gérome ve onun *"Yılan Oynatıcısı"* adlı tablosudur.[10] Dönemin romantik edebiyatının veya devrimler sonunda gelişen politik tarih merakının veya daha marjinal ifadelerle, 17.yüzyıl sömürgeciliğinin ve müstemleke arayışının bir *"keşif kolu"* olarak nitelenen Oryantalizm, Lord Byron'un haremleri, sultanları anlatan şiirleri, Samuel Taylor Coleridge'in *"Kubla Han"*ı veya Thomas Moore'un *"Lalla Rookh"*(1817) gibi Hindistan'da geçen aşk öykülerine rağmen en çarpıcı anlatımını resim sanatının gravür, taş baskı ya da pentür örneklerinde ortaya konulmuştur.[11] Ancak 19. yüzyılın başında yazılan bu şiir ve romanlar gerçek dışı da olsa Doğunun gizemleriyle, düşleriyle kurulu dünyasına bir özlem ortamı oluşturmuştu. Hatta bu yıllarda kimi ressamlar bu ortamdan öylesine etkilenmişlerdi ki, örneğin Delacroix'nın 1827-1828 yıllarında, daha henüz Doğuya seyahatinden(1832, Fas) önce yaptığı *"Sardanapal'in ölümü"*, İngres'nin 1814'te yaptığı *"Odalık"* ve hayatı boyunca Venedik'ten öteye seyahat etmemiş olan Richard Parkes Bonington'un oryantal kadınları konu alan tabloları, tamamen bir "düş" ürünü olarak yapılmışlardı. Bu bakımdan Türk sanatı açısından, farklı boyutlarda ilgisi ve katkısı olan Oryantalizmin ya da onun çözülmesi tarihi ve politik bilinç temelinde ve analiz gücüne dayanan araştırmalar için ilgi ve cazibe dolu bir görsel alan olarak öne çıkan bir konudur.[12]


Jean-Lean Gérome, "Yılan Oynatıcısı". Tuval üzerine yağlıboya. 84x122 cm.

Avrupa'da esen Oryantalizm rüzgarları içinde gelişen ve özellikle de resim faaliyetlerinin Türkiye ve Türk insanına dönük yanına gelindiğinde 19. yüzyıl boyunca Osmanlı ülkesine gelen sanatçıların eserlerinde Türk-Osmanlı imajında ve konularında bir önceki döneme göre bazı değişiklikler görülür. Daha önceki dönemde Osmanlı dünyasının yalnızca belirli bazı yönlerini öne çıkaran Batılı sanatçılar, bu yüzyılda bu kültürün özüne inmeye çalışmış, onun gelenek ve göreneklerini, gündelik yaşam tarzını, etnik tiplerini, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.[13] Örneğin, 15. yüzyılda Venedik Doc'u Lorenzo Medici'nin Fatih'in isteği üzerine İstanbul'a gönderdiği, Centile Bellini ve yine Napoli Kralı Aragonlu Ferdinand'ın gönderdiği Matteo di Pasti ve Costanzio da Ferrara İstanbul'da bulundukları sürelerde, Bellini'nin yaptığı padişahın portresi de dahil olmak üzere çok sayıda tablo ve duvar resmi yapmışlardı. Ardından 16. yüzyılda Türkiye'ye gelen sanatçılardan, 1533 yılında İstanbul'a gelen Belçikalı goblen desencisi Pieter Coecke van Aelst, İmparatorluğun çeşitli bölgelerini de gezerek dönemin Osmanlı sosyal, siyasi, askeri profilini yansıtan betimlemeler yapmıştır. Yine aynı dönemde, 1555 yılında Kutsal Roma İmparatorluğu'nun

elçisi Ghiselin de Busbecq ile İstanbul'a gelen gravür ustası Melchior Lorichs'de Kanuni dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun bir çok yanını, detaylara önem veren deskriptif tasvirleriyle belgelemiştir.

18. ve 19. yüzyılın *'Turquerie'* ya da 18. ve 19. yüzyılın Batılı sanatçılarından farklı bir hava sunan eserleriyle *'Oryantalizm'* rüzgarları ile Türkiye'ye gelmiş olan Avrupalı sanatçılardan bazıları burada uzun süreler kalmış, hatta bir kısmı isteyerek ömrünün sonuna kadar kaldığı bu topraklarda defnedilmişlerdir. Bunlardan bir kısmı, örneğin İstanbul'da beş yıl kalmış olan İsviçreli ressam Jean Etienne Liotard (1702-1789) gibi olanlar daha sağlıklarında *"Türk Ressamı"* adı ile anılmışlardır.[14]

İşledikleri konular nedeniyle *"Türk Ressamı"* ya da *"Osmanlı Ressamı"* olarak anılan 18. ve 19. yüzyılın Batılı sanatçılarının büyük bir kısmı, dönemin İngiliz, Fransız, İtalyan, Avusturyalı, İsveçli gibi Avrupalı sefirlerin beraberinde Türkiye'ye gelerek çalışan sanatçılar olmakla birlikte, bu yıllarda *"Saray"* da bu konuda kayıtsız kalmamıştır. Bu nedenle, konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde ancak yine de genel bir çizgi de bakıldığında; saray ile Batılı ressamların arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler söz konusudur. Bu durum, bir bakıma 19. yüzyıl da Türkiye'ye özellikle de İstanbul'a yönlendiği görülen Batılı ressamların ilgisinden Osmanlı sarayının ve aristokrasisinin de kendisine düşen kültürel veya sosyo-kültürel sorumluluğu aldığı sonucunu ortaya koyar. Bu arada imparatorlukta II. Mahmud döneminden sonra Saray ve Padişahın mutlakiyetinin azalması, hanedan dışında kozmopolit denebilecek bir yapıda yeni bir aristokrat sınıfının ortaya çıkması, ekonomiyi ellerinde tutan gayrimüslim bir burjuva sınıfının oluşması, yanısıra Jön Türklerin burjuva ideolojisi, monarşizme hizmet veren içinde ressamların da olduğu *"Hassa kuruluşları"*nın ortadan kalkmasına yol açmıştır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru, bir kısım Oryantalistlerin ve Çarşı ressamlarının İstanbul'daki etkinliklerinin de ortaya koyduğu gibi bu durum açık pazar haline gelen İstanbul'da serbest bir sanatçı piyasasının oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Carle van Loo, "Osmanlı Sefiri ve Eşi Müzik Dinliyor" (1737). Wallace Koleksiyonu, Londra.

Liotard gibi, İstanbul merkezli *"Osmanlı dünyası"*nı resmeden ve *"Boğaziçi Ressamları"* olarak anılan Jean-Baptiste van Mour, Jacques Carrey, Antoine de Favray ve Antoine Ignace Melling'in hem öncü erken örnekleri yapmaları hem de, yalnızca resim alanı ile sınırlı kalmayan katkılarıyla, sanat tarihinde önemli bir yerleri vardır. 1737 yılında İstanbul'da ölene kadar, törenleri, günlük yaşam ve kıyafetleri belgeleyen bir çok resim yapan Van Mour İstanbul'da bir çok yerli ressamı, özellikle de kıyafet resimleri yapan sanatçıların çalıştığı atelyeleri etkilemiş olmalıdır.[15]

Kanımızca, 19. yüzyılın yine saray çevresinde gelişen, bir anlamda *"Hassa Nakkaşları"*nın son temsilcileri olan gayrimüslim Osmanlı veya yabancı ressamların oluşturduğu sanatçılar grubunun üzerinde Van Mour gibi erken veya daha geç Batılı sanatçıların izleri olmalıdır. Özellikle 15. yüzyıl ortalarında Türk resmine giren 3/4 portre kalıbı, madalyonlar içinde fon yaratılarak yapılan padişah portreleri, bu portrelerdeki detay işçiliği ve derinlik problemini çözme çabaları, kıyafet albümlerindeki etnik referans kaygıları Türk sanatına bu sanatçıların bıraktıkları izlerdir. Kitap resimleriyle başlayan, duvar ve tavan resimleriyle gelişen ve tuval resmine dönüşen, üç boyutlu, renkli peyzaj arayışlarının hepsi genel ve analojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, zaten 18. ve 19. yüzyıl Türk resminde Batılı ressamların izlerini görmemek mümkün değildir.[16] Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda yer alan Refail, Kapıdağlı Konstantin ve Istrati gibi Osmanlı tebasından sanatçıların resimlerinde Batılı ressamların, kıyafet albümlerinin ve bu resimlerin çalışıldığı İstanbul'daki yabancı resim atelyelerinin önemli rolleri olmalıdır.[17] Türk resminin

"geleneksel" ve "çağdaş" süreci arasında önemli rolleri olduğu kuşku götürmez olan pentür ressamlarının yanısıra, Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid ve hatta Sultan Reşad (1909-1918) dönemlerinde bu padişahların istekleri üzerine saraya gelerek çeşitli saray, köşk ve kasırların duvar ve tavan resimlerini yapan sanatçıların da minyatürden pentüre geçiş sürecindeki Türk resmine önemli katkıları olmuştur.[18]

Tekrar Oryantalistlere dönecek olursak, erken dönemden Melling, Ivan Konstantinovitch Aivazovski (1817-1900), Gustave Clarence Rodolphe Boulanger (1824-1888), Jean Brindisi, Eugéne Fromentin (1820-1876), Jean-Leon Gérome (1824-1904), Pierre Désire Guillemet (1827-1878), Leanardo de Mango (1843-1930), Amadeo Preziosi (1816-1882), Fausto Zonaro (1854-1929), Stanislavs von Chelebovski gibi sanatçılar başta Padişahların ve Sarayın ilgilerini çekmeyi başarmışlardı.[19] Özellikle III. Selim ve kardeşi Hatice Sultan'ın mimar ve ressamı olarak çalışan Melling Padişahtan ve Hatice Sultan'dan büyük ilgi görmüştür.[20] Sanatçının İstanbul izlenimlerini konu alan ve 1819 yılında Paris'te yayımlanan *"Voyage Pittoresque de Constantinople et Des Rives du Bosphore"* adlı eseri kırkdokuz tabloyu içeriyordu.[21] Ünlü İngiliz romantik ressam Joseph Turner'in, yeteneği hakkında *"Dehanın esinlendirdiği (..) yüce ve güçlü"* nitelemesini yaptığı Aivazovski de, ziyaret ettiği dört seferinde İstanbu'da epeyce kalmış, dönemin Osmanlı Aristokratlarının ve Sultan Abdülaziz'in önem verdiği bir ressamdı.[22] Sanatçı, Sultan'ın ısmarlaması üzerine 1875 yılında Türkiye ile ilgili çok sayıda resim yapmıştır.

Anonim. "İmparator Süleyman" (1550) Venedik. Gravür 52x36 cm. Londra British Museum.

Kuşkusuz, Osmanlı tebasından olmamakla birlikte gerçek bir *"Osmanlı Ressamı"* olan Batılı ressam Malta'lı Kont Amadeo Preziosi'dir. Resim sanatının Lamartine (1790-1869)'i veya Pier Loti'sidir. Öyleki, yüzyılın başında Adolphe Thalasso *"L'art Ottoman"* adlı kitabında, İstanbul'da ilk özel resim akademisinin kurulduğu 1874 yılında, Türk resminin Avrupa'daki *"tek temsilcisinin"* Levanten suluboya ressamı Preziosi olduğunu kaydeder.[23] Yaşamının yarısından çoğunu İstanbul'da geçiren ve öldüğünde de Yeşilköy'de defnedilen Preziosi, pek çok oryantalist ressamın aksine resmettiği konuları dışardan gözlemle değil, bilhassa yaşayarak, benimseyerek tablolarına geçirmiştir.[24] Amadeo Preziosi bir yazarın ifadesiyle Osmanlı toplumunun içerisinde her zaman bir "frenk" olarak kalmış fakat yurtdışındaki sanat organizasyonlarında *"fes"*i ve *"duygularıyla"* daima Türklerin yanında yer almıştır. Avrupa'da düzenlenen fuarlarda Türk ressamları arasında ismi sayılmış, Batılılaşma sürecinin başlangıcındaki Türk resmine, minyatür ve levhalar dışında bağımsız, gündelik yaşamdan kesitlerle mütevazi de olsa anılması gereken katkılarda bulunmuştur.[25]

Saray ve Batılı ressamlar konusunda Abdülaziz dönemi farklılıklarla öne çıkar. Abdülaziz'in sanatçı kişiliği ile bütünleşen ve Saray dışındaki sanat ortamıyla da paralellik gösteren Saray içindeki yoğunluk, daha çok *"Padişah"*ın resimlerinin yapılması için davet edilen sanatçıların faaliyetleridir. Hatırlanacağı üzere II. Mahmud'dan çok daha eskiye dayanan portrelerini yaptırma geleneğine sahip olan, bu nedenle de portrelerinin yaptırılmasına hiç de yabancı olmayan Türk İmparatorları bu sürekliliği, 19. yüzyılın Batılı anlamdaki resim üslubuyla da sürdürmüşlerdir.[26] Sultan Abdülaziz döneminde Sultanın portrelerini yapanlar arasında Fransız ressam Pierre Desiere Guillement, S. von Chelebovski de bulunmaktadır.[27] Bu arada 1883 yılında İstanbul'a gelerek Preziosi gibi hayatının sonuna kadar İstanbul'da yaşayan Leonardo de Mango'da unutulmamalıdır. Mango; Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi İtalyan Oryantalistleri ile Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğretmenlik de yapmıştır. Ancak

Sarayın arşiv belgelerinde *"Sultan Abdülaziz'in Ressamı"* olarak tanımlanan ve bizzat Sultan'ın daveti üzerine İstanbul'a gelen Guillemet, Saraya hizmeti dışında 1874 yılında İstanbul'da kurduğu atelye ile Türkiye'de resim eğitiminin gerekliliğini ilk kez ortaya koyması yanısıra bu atelyesi ile Batılı anlamdaki Türk resmine de önemli katkıları olduğu düşünülür.[28]

Chelebovski ise önce Sadrazam Fuat Paşa'nın dikkatini çekmiş, onun önerisi üzerine Saraya davet edilmiştir. Chelebovski'nin bizim için asıl önemli yanı Türk tarihi ile ilgili pek çok konuyu resimleştirmesidir. Yine aynı yıllarda Sultanın yakın çevresinde olan ve daha çok Türk-Yunan savaşına ilişkin tablolarıyla tanınan bir başka Oryantalist Alberto Pasini (1826-1897)'dir. Sanatçının gerçekçi İstanbul görünümleri de oldukça başarılıdır.[29] 19. yy.'ın ilk yarısında bir süre İzmir' de yaşayan bir diğer önemli Oryantalist ise Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860)'tır. Ancak aynı yılların en tanınmış Oryantalist ressamı kuşkusuz Jean-Leon Gérome'du. Daha çok Kuzey Afrika ülkelerini resimlemiş olmakla birlikte Türkiye'den de resmettiği önemli eserleri vardır.

Pierre Desierre Guillement, "Saraylı Genç Hanım" (1875). Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu.

Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876-1908) gelindiğinde, Batılı ressamlarla saray arasındaki ilişkilerde Osmanlı'nın eski yıllardaki Hassa ressamlarının durumunu hatırlatan farklılıklar görülmeye başlanır. Bunların içinde en önemlisi, Sarayda uzun süre görev yapan maaşlı, bir anlamda kadrolu ressamlık müessesesinin tekrar kurulmasıdır. Yaklaşık bir yüzyıl kadar ortadan kalkan saray nakkaşhanesinin oluşturduğu boşluk, azınlık ve Oryantalist ressamlarla doldurulmaya çalışılmış ancak, saray nakkaşhanesinin tekrar tesisi için gereken alt yapı ancak Abdülaziz döneminde oluşturulabilmiştir.[30] Kanımızca eski *"Hassa Nakkaşları"* ocağının yeniden canlandırılması gibi algılanabilecek olan bu çaba II. Meşrutiyet'e kadar belki de şimdilik tespit etmek mümkün olmamakla beraber Osmanlı müesseselerinin kapatılmasına kadar sürmüştür. Yanısıra 19. yüzyıl başlarında Sultan'ın davetiyle gelenler, kendiliklerinden İmparatorlukta çalışmaya gelenler, Levantenler ya da yurtdışında ve yurtiçinde Oryantalistlerin yanında eğitim yapan ressamlar kendilerine işveren, destekleyen sultan, saray ve Sefarethaneler dışında da yeni sponsorlar bulmaya başlamışlardır. İstanbul'da yaşayan yabancı sermaye piyasasının elemanları, bankerler Tanzimat Paşaları ve sarraflar da sanatı destekleyen sosyal gruplar olarak 19. yüzyılın sonuna kadar etkinliklerini korumuşlardır.

1850 sonrası İstanbul'unun bu karışık ancak farklı destek kaynaklarının var olduğu sanat ortamında, yerli-yabancı, müslüman, gayrimüslim, saray için çalışan, halka veya gelen yabancı turistler için iş yapan gezgin Oryantalistlerle, hâlâ minyatür tekniğinde ısrar eden ya da minyatür içinde perspektif kullanmaya çalışan eski ustalar, İmparatorluk renkliliği içinde aynı ortamda çalışmışlardır.

Bu bağlamda, tespit edilebilen son Oryantalist Ressamlardan ilki İtalyan Acguarone'dir (1885'ler).[31] Saray arşivindeki belgeler bu sanatçının yerini 1896, 1897 yılından itibaren yine bir İtalyan olan Fausto Zonaro'nun aldığını göstermektedir. Yine bu belgelerden anlaşıldığına göre ard arda saray ressamlığı görevinde bulunan İtalyan sanatçıların varlığı, kuşkusuz 19. yüzyıl Osmanlı Resim sanatını, Batı resim anlayışı doğrultusunda kaçınılmaz olarak etkilemiştir.[32] Sultan II. Abdülhamid'in sarayında *"Ressam-ı Hazret-i Şehriyari"* ünvanı ile eser üreten Zonaro, saray ve sultana olan hizmetini II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar 11 yıl sürdürmüş, II. Abdülhamid'in düşmesiyle 1910 yılında İstanbul'dan ayrılarak ülkesine dönmüştür. Zonaro saray başressamı olmasının dışında bazı önemli sanatçılarımıza özel dersler vererek ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise'de öğretmenlik yaparak da çağdaş Türk resmine

önemli katkılarda bulunmuştur.[53] II. Abdülhamid, zamanında Zonaro'ya özel bir ilgi göstermiş, Akaretlerde ona özel bir bina tahsis etmiştir. Üç katlı olan bu yapının üst katı padişah tarafından parasal destekle tam donanımlı bir atelye haline getirilmiş, diğer taraflar da sürekli bir sergi mekanı olarak sanatçının ailesiyle birlikte kullanımına da açık olmak üzere verilmiştir.[54] İstanbul'da kaldığı 10 yılı aşkın süre içinde bini aşkın resim yaptığı varsayılan sanatçı daha çok toplumun sosyo-kültürel dokularını resmetmeyi tercih etmiştir.

ORYANTALİST SANATÇILARIN OSMANLI'YA BAKIŞI TÜRK VE TÜRKİYE İMAJI

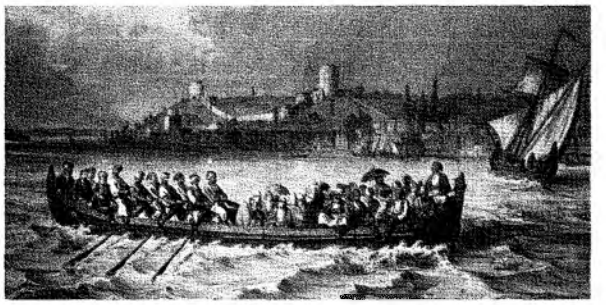
18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılla birlikte Avrupa'da, Oryantalizm rüzgarlarıyla Doğu'yu ve Doğuluyu tanımadan, tümüyle ön yargıyla ya da Batı kültürünün kısıtlamalarından kaçışın ve düşlerin ürünü olarak yapay, düzmece imajlarla resim yapan çok sayıda ressam olmuştur. Örneğin Napolyon'un Mısır Seferini anlatmak için görevlendirilen Anthony Gros, hiçbir zaman gidip görmediği Doğu manzaralarını, insanlarını, kıyafetlerini Paris'ten resimlemiştir. Bu nedenle Gros'tan sonra Doğu'yu kendilerine konu olarak seçen ilk ressamlardan önemli bir kısmı ilk egzotik Doğu imajlarını bu sanatçının tablolarından edinmişlerdir. Örneğin Gros'un *"Combat de Nazareth"* adlı tablosu genç Théodore Géricaul'yu çok etkilemiş ve onun Doğu egzotizminden hoşlanmasını sağlamıştır.[55] Daha sonra Alexandre Gabriel Decamp'ın da Doğuya düzenlediği gezi ve bu gezi sonunda İzmir'e yerleşmesi ilk kuşak Oryantalistler üzerinde oldukça etkili olmuştur.[56] Gros gibi düzmece resim yapan sanatçılardan biri de yine bir Fransız ressam Jean Joseph Benjamin-Constant (1845-1902)'tır. Sotheby's müzayede kuruluşu geçtiğimiz mayıs ayında düzenlediği Oryantalist resim ve heykel müzayedesi için hazırladığı katalogda Fransız ressamın bu tür bir resmini tanıtmıştır. Bu kez işin ilginç yanı, sanatçının sebebi kendinden menkul bir niyetle "II. Mehmed İstanbul'a Giriyor" adını verdiği, Kuzey Afrika'da bir yerde bir berberi reisini Arap-Afrika insanları ve kent dekoru önünde tasvir eden tablosu 1876 Paris Salonu'nda ödül bile almıştır.

Amadeo Preziosi, "Sema Eden Mevlevî Dervişleri". Özel Koleksiyon.

1830'lu yılların başlarında Eugéne Delacroix ve Eugéne Fromentin Kuzey Afrika'ya giderek Sahra'da bedevi kabileleri arasında Doğu'nun spritüel mistizmini ve *"yoksulluklarını"* tecrübe edindiler. Jean-Leon Gérome'da 1854 yılında çıktığı Doğu gezisinde hemen hemen tüm Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerini gezdi. Daha sonra Rudolf Ernst (1854-1932), Ludwig Deutsch (1855-1930), Emile Jean Horace Vernet (1789-1863) ve Alman ressam Gustav Bauernfeind (1848-1904), İngiliz sanatçıları William Logsdail, John Frederick Lewis (1805-1876), Thomas Seddon, Frederick Goodall (1822-1904) ve William Homan Hunt gibi Oryantalistler Cebel-i Tarık'tan Hindistan'a kadar Doğu ülkelerini ve Doğu insanlarını tanıyarak izlenimlerini tablolarına yansıttılar.

19. yüzyıl, resmin allegorik ve mitolojik konularla bunalmaya başladığı bir dönemdi. Bu bakımdan Oryantalistler Akademik resim içinde bazen anakronist ama çoğunlukla da Doğu tasvirleriyle önemli bir çıkış yaptılar. Resim yaparken istedikleri teknikleri uygulayabilirken, Batı toplumunun sansürüne kapalı olan fakirleri, çıplakları, dehşet sahnelerini ve erotik konuları da istedikleri gibi işleyebiliyorlardı.[57] Öte yandan 19. yüzyılın sonuna doğru fotoğraf makinesinin gelişmesi, Oryantalistlerin fotoğrafik gerçekçilik yolundaki çalışmalarına da önemli ölçüde ışık tutuyordu.

Aslında sorunun kültürel boyutu bir yana, siyasal boyutları da söz konusuydu ve bu siyasal boyut bazen sanatsal boyutu da etkiliyordu. Linda Nochlin'in *"Oryantalizm: Fransız Resminde Orta Doğu"* adlı serginin ardından yazdığı *"Doğu İmajı"* adlı yazıda bu durum Fransız Oryantalizmi için çok net bir şekilde ortaya konulmaktadır. Nochlin'e göre; Fransız Devleti'nin yeni koloniler kazanma arzusunun sonucu olarak Doğu ülkelerine gösterdiği ilgi ve bu ülkelere kendi kültürünü benimsetme isteği, belirli politik çıkarlar sağlamasına rağmen asıl amaca ulaşmak için, Doğu'nun Avrupa'da belirli bir şekilde tanıtılması gerekiyordu.Yine Nochlin'e göre, Gérome'un resimlerinde Batılıların Doğu ülkelerindeki varlığı bu amaçlarının deşifre olmaması için bütünüyle gizlenmişti. Zaten bunun ötesinde kimi Avrupalılara göre, Batı'daki değişimlere ve ilerlemelere tümüyle karşı statik, tarihi olmayan, kendi içine dönük, kendi zevk, düş ve dehşet dünyasına dalmış bir yer olan Doğu tasvirinde, bu dekora yabancı olan Avrupalı'nın yeri yoktu. Çünkü Doğu sokaklarında şehvet dolu bakışlar altında çıplak kadınlar esir olarak satılıyor, küçük erkek çocuklar yılanlar oynatıyor, bakımsız, kırık çinili, eskimeye mahkum cami avlularında, kendilerinden geçmiş Doğulular düş dünyasında yaşıyorlar, sultanlar, paşalar istediklerini asıp kesiyorlardı. Kısacası Oryantalistler resimlerinde, göz boyayan bir abartma ayrıntıcılığıyla Doğu'nun *"yozluğu"*nu ortaya koyarak, bir noktada Avrupa ülkelerinin bu yerlerdeki müdahalelerini haklı gösteriyorlardı.[38]

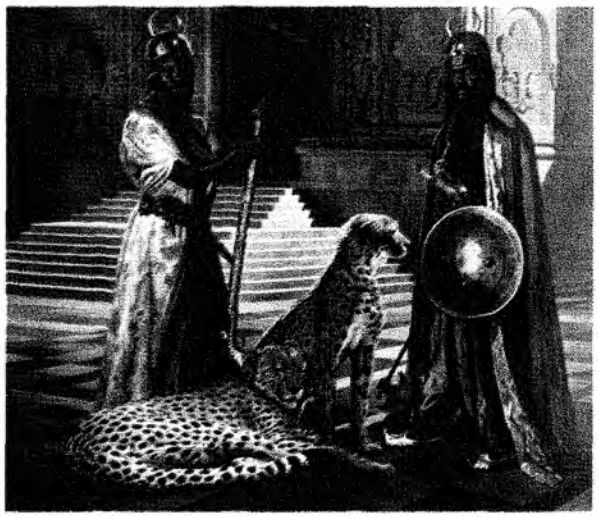

Jean Brindesi, "Pazar Kayığı" (1855-60).

Gerçekten de Delacroix'nın ve Gérome'un bazı tablolarındaki Batılı erkeğin kadınların vücuduna sahip olma duygusu ve cinsel fantazileri ancak Doğu dekorlu bir sahneleme içinde kabul edilebilecek şekilde sunuluyordu. Linda Nochlin makalesinde, Oryantalist sanatın sanıldığı kadar saf ve gerçekçi olmadığının altını çizerek, Oryantalist resimlerdeki politik ilgilerin, abartılı bir tasvir zenginliği altında gizlendiğini belirtmektedir. Yine Delacroix'ya dönersek, Lord Byron'un etkisi ile konulandırdığı bazı resimlerinde, Türk denizcilerine tecavüzcü rolü biçmesi, Nochlin'in sözlerinin doğruluğunu ortaya koymaktadır. Henri Regnault'un 1870 tarihli ve günümüzde Louvre Müzesinde bulunan ve bir celladın kılıcı ile kesilen ve merdivenlerden yuvarlanan kanlı bir başı gösteren *"Granada'daki Magriplerin İdam Cezası"* adlı tabloda olduğu gibi Doğuluların birbirlerine karşı zulmü, yine üstü kapalı bir şekilde, sonunda Batılıyı ve davranışlarını haklı çıkartacak bir sunuşla resmedilmiştir ki, bu da, Oryantalist resimlerin önemli konularından birisi olmuştur.

14. yüzyıldan sonra Fransız toplumu için Türk ve İslam imgelerinin aynı anlama geldiğini belirten Maxim Rodinson'da 19. yüzyıl Oryantalizmini *"egzotizm, emperyalizm* ve *uzmanlaşma dönemi"* olarak yorumlamaktadır. Yalnız yazar, Fransız toplumunda Türk imge ve imajlarının ve yanısıra düşüncelerinin de zamanla değiştiğini ifade etmektedir.[39] Oryantalizmi, hegamonyacılığın, sömürgeciliğin 'keşif kolu' olarak gören en katı görüşten; Lamartin'in, Preziosi'nin ölmek için dahi İstanbul'dan başka bir yeri düşünemeyecek kadar bağlı olduğu Türk veya Doğu hayranlığını değerlendiren Oryantalizm hayranlığı arasındaki ortak pencereden bakıldığında, diğer Doğu-İslam ülkelerini resmeden sanatçılarla, Türkiye'yi resmeden sanatçılar arasında seçtikleri konular bakımından önemli farklılıkların olduğu görülür.

15. yüzyıla döndüğümüzde, Avrupa'dan Türkiye'ye gelen ilk sanatçılardan birisi olan Bellini'nin Venedik'e döndükten sonra İstanbul'da edindiği izlenimleri ve bazı imajları, burada yaptığı tablolarında kullandığı görülür. Örneğin, günümüzde Milano'da Brera Galerisi'nde bulunan ve Aziz Markos'un İskenderiye'deki vaazını gösteren tablosunda Sultan Ahmet Meydanı'ndaki Obelisk ve Ayasofya'nın mimari öğelerini andıran detaylar gözden kaçmaz.[40] Ancak genel anlamda Oryantalist sanatçıların resimlerinde, ağırlıklı olarak İstanbul olmak üzere, Osmanlı ülkesinin çeşitli kentlerinin, insanlarının oluşturduğu panoramik ve pitoresk manzaralar ile Oryantalist içerikli güncel yaşantı sahneleri resimlenmiştir. Yaptıkları tarihsel konulu resimlerde de bu manzaraların mekan oluştur-

duğu görülmektedir.Natürmort ve portre tercihi ise bu sanatçıların genel kompozisyonlar içinde ele aldıkları, anlatımı zenginleştiren ikinci derecedeki öğeler olarak değerlendirilmiştir. Eserler; 19. yüzyıl İstanbul resim piyasasını resim alarak destekleyen Sultan, Tanzimat paşaları, Galata bankerleri veya yabancı misyon üyeleri için ısmarlama olarak yapılmamışsa, İstanbul'un mistik ışığı, atmosferi, İslam mimarisi, Doğulu insan tiplemeleri ve davranışları güçlü bir şekilde vurgulanmış, etnik farklılıklar üzerinde durularak çoğunlukla Türkiye dışına götürülmek amacı ile yapılmıştır. Bu cümlelerden, Oryantalistlerin, Türkiye'de ısmarlama olarak yaptıkları resimlerle, ülkelerine götürecekleri resimler arasında bir farklılık olduğu izlenimi çıkmakla birlikte, resmi ısmarlayanın bazı özel istekleri dışında resimlerde köklü, aykırı değişiklikler görülmez. Ancak Oryantalistlerle yoğun ilişki içinde olan Pera ve çevresinin gayrimüslim ve levanten Osmanlı ressamları, biraz da işlevselliği olduğundan, daha çok portre üretmiş, kendi cemaatleri için kiliselerde yer almak üzere dinsel konulu kompozisyonlar ve aziz resimleri boyamışlardır.[41]



John Berry, "Saray Muhafızları". Sanatçı, tablosunu Erzurum Çifte Minareli Medrese portali önünde kurgulamıştır. 55x91.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

"Doğu bir düştür" diyerek 19. yüzyılın son yarısında İstanbul'a gelen, Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II. Abdülhamid döneminde 15 sanatçının varlığı bilinmektedir. Bunlar, başta Rudolph Ernst, Edward Lear, Jean-Leon Gerome olmak üzere Avrupa'nın önde gelen Oryantalist ressamlarıdır.[42] Ancak bu sanatçıların yanısıra daha önce de değindiğimiz gibi fazla tanınmayan pek çok Fransız, İngiliz ve İtalyan ressam da aynı yıllarda Türkiye'ye gelmiş olmalıdır. Bu sanatçıların büyük kısmını oluşturuyordu. Bunların dışında sayıca daha az olan diğer ülkelerden gelen sanatçılar da vardı. Bir de Mango ve Preziosi gibi gelip ömürlerinin sonuna kadar Türkiye'de yaşayan sanatçılar söz konusudur.

Oryantalist resimlerin en önemli ortak yanları konuları olmuştur. Üsluplarındaki farklılıklara rağmen, resimlerine konu olarak seçtikleri olaylar, enstantaneler ve görünümler onları birbirlerine yaklaştırır. Resimlerinin üslup açısından tek ortak sayılabilecek yanları Doğu ülkelerinin ışığına bağlı peysajlarının ortaya çıkardığı güçlü ve parlak renkçilikleridir. Ancak 19. yüzyıldan sonra Oryantalistlerin resimlerinde bazı ortak uslüp özellikleri kendilerini hissettirmeye başlar. Bu alandaki en önemli özellik hemen hemen tümünün bazen foto-realist çizgiye varan gerçekçi yaklaşımıdır. Konulardaki gerçekçiliğin yanısıra Gérome, Ernst ve Deutsch gibi önemli Oryantalist ressamların eserlerinde hemen farkediliveren ayrıntılı bir resim işçiliği tarzı da görülür.[43] Ancak bu durum sanatçıların sadece gerçekçi gözlemlerine değil, yanısıra fotoğraftan faydalanmalarından da kaynaklanır. Örneğin, Gérome, İstanbul ziyareti sırasında dönemin önemli fotoğraf stüdyosu olan *"Abdullah Biraderler"*den aldığı fotoğraflardan, yine Fausto Zonaro ve Francesco Netti gibi sanatçılar da bizzat kendi çektikleri fotoğraflardan yararlanmışlardır.[44] Fakat Oryantalistlerin oldukça işlerine yarayan fotoğraf, bir bakıma bu eğilim içindeki ressamların eserlerini talep eden kesimin fotoğraf-resim tercihlerindeki değişmelere bağlı olarak talebin azalmasıyla Oryantalizmin sona ermesinde de büyük rol oynamıştır.

İlginçtir. Turquerie ve Oryantalizm çağında yani 18. ve 19. yüzyıllarda Doğu seyahatine çıkan ve izlenimlerini gezi yazılarıyla anlatan seyyahların, seyahatnamelerinde edebi ifadelerle çizdikleri Türk, Osmanlı veya Doğu imajı da ressamlardan farklı değildir. Çağın romantik üslubunun egemen olduğu bu seyahatnameler, sözcüklerle ama, aynı betimlemelerle karşımıza çıkarlar. Ancak, ressamlardan farklı olarak 18. yüzyılın ilk seyyahları Fransız, İngiliz, Avusturya veya İtalya hükümdarları tarafından resmen görevlendirilerek gönderilmişlerdir.[45] Bu görevler, kuşkusuz siyasi, askeri ve jeopolitik gibi var olması muhtemel konular dışında, madalyonlar, oyma taşlar, paralar aramak, yazmalar toplamak ve böylece eski çağlar hakkındaki bilgilerin artmasına yardımcı olmak ve ayrıca Doğu'da sade-

ce tabii ilimler ve coğrafya üzerine çalışmakla sınırlı kalmayıp, ticaret, din ve çeşitli memleketlerin adetleri üzerinde araştırmalar yapmak gibi geniş bir sahayı da kaplamaktadır.[46] Bu tip seyyahların bilinen ilklerinden biri olan Paul Lucas, seyahatleri ile ilgili öylesine ayrıntılı bilgi vermiştir ki, İstanbul'a ilişkin şahit olduğu yangın tasvirleri resim gibi gerçekçi anlatıma sahiptir. Yine ilk Fransız seyyahlarından bir başkası, De Saumery, Osmanlı ülkesinde üç yıl kalarak, 1715-1723 yıllarında bir Osmanlı tarihi yayımlanmıştır. 1717-1718 yıllarında İstanbul'da İngiliz sefiri olan Ed. W. Montagu'nun "Türkiye Mektupları" da adeta bir fotoğraf ya da resim gibi dönemin İstanbul'unu tasvir eder.Yine aynı dönemde Aubrey de la Motraye'nin 1723-1724 yıllarında İngilizce ve Fransızca yayınlanan gezi kitabı için İngiliz sanatçı William Hogarth'ın yaptığı çeşitli konuları ele alan 15 gravür de Oryantalizmin 18. yüzyıldaki erken ama başarılı resim örneklerinden sayılırlar. Ancak bu dönemde çok görüldüğü üzere Hogarth da başka erken Oryantalist sanatçılardan etkilenmiş ya da başka Oryantalist sanatçılara ait olan bazı resimleri kopya ederek tekrar çalışmıştır. Çünkü doğrudan gözleme dayanmama nedenine bağlı olarak Sürre alayının, düğün alayı, İstanbul Galata Mevlevihanesi'ndeki bir sema ayininin de camide ibadet olarak belirtilmesi gibi hatalar yapmıştır. 19. yüzyılda Oryantalizmin daha geniş ilgilerle yaygınlaşması sonucu İstanbul'a Kahire'ye ve tüm Osmanlı ülkesine gelen seyyah sayısı artmıştır. Félix de Beaujaur, Vikont Marcellus, Pouqueville, Pertusier ve Chateaubriand gibi çok sayıda seyyah çıktıkları Doğu seyahatlerinde, İstanbul ve Osmanlı toprakları izlenimlerine genişce yer vermişlerdir. Ancak 19. yüzyıl İstanbul'u ve Türkiye'sini büyük bir aşkla anlatan Fransız ve İtalyan Edipler, Lamartin ile Edmondo De Amicis (1846-1908)'in İstanbul tasvirleri olağanüstü gerçekçi ve belki de biraz İstanbul ve İstanbul'lu lehine toleranslı anlatımlardan oluşmuştur.[47] *"Voyage en Orient"* adlı eserinde, Oryantalist ressamların tuvallerinde yaptıkları betimlemeleri sözcüklerin sihirini kullanarak yapan Fransız seyyah Nerval'de, Türk kahve ve hamamlarını, esir pazarlarını, sünnet düğünlerini, büyücüler, dervişler gibi Doğu spiritüelini, İstanbul'un zarif minareleri ile temiz ve mavi ufuklarının götürdüğü tatlı egzotik hayal alemini tasvir etmiştir. Bu yıllarda bazı Fransız seyyahlar, görünen yanı bilimsel olan seyahatler de yapmışlardır. Örneğin Fransız Akademisi üyelerinden Jean Jacques Ampére ve Xavier Marmier Mısır'a giderek Mısır'da bu amaçla çalışmalar yapmışlardır. Ampére daha sonra bu çalışmalarını *"Voyage en Egypte et en Nubie"* adlı şairane tasvirlerle süslediği ilgi çekici kitabında yayımlamıştır. Xavier Marmier'de yine *"Du Rhin au Nil"* adlı eserinde Mısır tarihi ve etnik zenginliğini renkli tasvirlerle anlatmıştır. Théophile Gautier, Eugéne Fromentin, Flübert ve Maxime Du Camp gibi 19. yüzyıl Fransız seyahat yazarları da İstanbul ve Osmanlı topraklarını ustalıkla tasvir eden eserler meydana getirmişlerdir.[48]

Stanislav von Chlebowski, "Bir Kapı Önünde Başıbozuklar". 65.5x51 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon.

Tekrar Oryantalist ressamlara dönecek olursak; 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Batılı ressamların tabloları işledikleri konu açısından figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki grupta toplanabilir. İlk grup başta İstanbul olmak üzere imparatorluğun diğer kentlerindeki janr sahneleridir. Yani gündelik hayattan kesitler sunan enstantanelerden oluşur. Bu grupta, aslında Oryantalist ressamların çok sevmelerine karşın "meta" rolü biçilen, hamamda, dans eden veya esir pazarında sergilenen kadının merkezde olduğu erotik sahneleri yansıtan eserler nispeten azdır. Manzaralarda ise ağırlık İstanbul ve imparatorluğun önemli kent peyzajlarıdır. Yüzyılın ikinci yarısında yapılan resimlerde belgesel gerçekçilik bir ölçüt haline gelmekle birlikte, yine de harem ve hamam sahneleri, Oryantalizmin sevilen konuları olmaya devam etmiştir. Çün-

kü Avrupalıların Doğuya ilişkin basma kalıp düşüncelerini doğrulayan bu tip resimlere, Batıda hala büyük bir talep vardı ve bu resimler Avrupa Burjuvazisinin hem egzotizm, hem de erotizm ilgisine cevap veriyordu. Harem, yabancı erkeklerin hiçbir zaman giremedikleri bir mekan olduğu için sanatçılar bu tür resimlerde kulaktan dolma bilgileri, okudukları yazıları ve biraz da hayal güçlerini kullanıyorlardı.[19] Oryantalistlerin resimledikleri harem resimlerindeki sedirler üzerinde uzanmış, yelpazelenen süslü, bakımlı kadınların çoğunlukla Avrupalı kadın tiplemeleri olması da bundandır. Gérome'un Topkapı Sarayı iç avlusunda hayalden tasvir ettiği "sarayın terası" adlı tablosundaki havuzda serinleyen çıplak ve yarı çıplak cariyelerin ve onları geriden izleyen Hanım Sultan ve onları gözleyen zenci harem ağası figürleri tam Avrupalı burjuvaların hayallerinde yaşattıkları harem imajıdır. Oysa Sultan Abdülaziz'e yakınlığı nedeniyle Guillemet'in muhtemelen haremden bir kadını resmettiği *"saraylı kadın"* adlı tabloda imaja ve hayale dayanmadığı için dikkati çeken bir erotizm yoktur.

Harem gibi ünlü Türk hamamı tasvirleri de Oryantalisterin düş güçlerini devreye soktukları konulardan birisidir. Yoğun bir erotizmin işlendiği bu tür resimlerden biri olan Eduard Debat Ponsan'ın *"Masaj"* adlı tablosundaki, göbek taşına uzanmış beyaz bir kadınla ona masaj yapan zenci hizmetkar tasviri çok zorlama bir imaj kurgusuyla hazırlanmıştır. Böyle olduğu, sanatçının Yeni Cami'den kopya ettiği çinilerle kaplı duvarın, bu sahnedeki hamam duvarında kullanılmasından da bellidir.

Çoğu imajdan, sanatçıların hayal güçlerinin fantezileriyle yapılan hamam ve harem resimlerine karşın, kent peysajı ya da bir mimari kuruluş önünde tasvir edilen figürlü kompozisyonlarda fotoğrafik gerçekçilik ön plandadır. Dönemin İstanbul'unun mesire ve eğlence yerlerinde, Küçüksu ve Kağıthane'de yapılan piknikleri, gezileri tasvir eden bu tip resimlerde anlatımcılık egemendir. Yine bu dönemin ressamlarının gözde tasvir konularından birisi de Çeşme motifidir. Achille Formis Befani'nin, Hippolyte Berteaux'un, Adolphe Yvon'un çevresinde farklı figürlerle birlikte bu motifi işledikleri görülür. Camilerde namaz kılanların ağırbaşlılığı, cami içinin mistik dinginliği, saf tutanların sosyal rütbe, sıfat ve sınıf ayrımları dışında ortak iman birlikteliği ve tümünün Tanrı katında kendilerini eşit sayışları Oryantalistlerin saygı ve hayranlığını kazanmıştır. Özellikle Kırım Savaşı'nı izleyen yıllarda cami enteriyörü ve camide namaz konularını işleyen resimlerde bir çoğalma görülür. Bu resimlerdeki gerçekçi mimari tasvirler, bu eserlere birer belge olma niteliğini de kazandırmıştır. Örneğin Rudolph Ernst'in *"Rüstem Paşa Camisinin İçi"* adlı tablosu 1940'lı yıllarda restorasyon çalışmalarında referans olarak kullanılmıştır. Şehir silüetinde hakim öge olarak da çok kullanılan cami motifi, ayrıntılı cephe görüntüleriyle, kalabalık insan topluluklarının biraraya geldiği mekanlar olarak da ele alınır. Gérome'un Fatih Camii önünde harem ağaları eşliğinde gezintiye çıkmış bir grup kadını resmettiği "Güvercin" adlı tablosu ile, Alberto Pasini (1826-1899)'nin 1870 yılında yaptığı Yeni Cami tasviri bu tür resimlerden yalnızca iki örnektir. Bu resimlerde hem mimari strüktür unsurları hem de figürler son derece gerçekçi işlenerek resimlerin belki de istemeden, belgeci tavrı öne çıkarılmıştır. Aslında bu ele alış biçimi dönemin akademik geleneğine de uygun bir tavırdır. Oryantalist sanatçılar, mistik ritüeline tanık olmanın zorluğundan olsa gerek, tekke ayinlerini çok fazla konu etmemişlerdir. Yukarıda sözünü ettiğimiz William Hogarth gibi 18. yüzyıldan, Galata'daki Mevlevi dergahını tasvir eden bir iki örnek ve Albert Aublet'in 1882 yılında *"Paris salonu"*nda sergilediği *"Üsküdar'da Rufai Dervişlerinin Töreni"* ile yine aynı konudaki bir resmiyle Fausto Zonaro dışında konuyu resimleyen fazla örnek yoktur.

Oryantalistlerin ister edebiyatçı olsun, ister ressam, İstanbul'un, en çok ilgilerini çeken yerlerinden birisi uzun selvi ağaçları ve mezarlıklarıyla Haliç kıyısındaki eski semtleri, bilhassa da Eyüp'tür. Bu nedenle bir çok Oryantalist ressam da Eyüp'ü, çevresini, Eyüp Sultan Camii ve türbelerini kendisine konu olarak seçmiştir.

Kapalı çarşılar ve kahvehaneler de, dönemin Osmanlı toplumunun gündelik yaşantısında önemli yeri olan ve değişik atmosferleriyle Oryantalist sanatçıların ilgilerini çeken iç mekanlardır. Giovanni Brindesi, Fabius Brest ve Amadeo Preziosi gibi bir çok ressam Kapalı Çarşı veya Mısır Çarşısını konu alan resimler yapmışlardır. Örneğin Preziosi 1854 yılında yaptığı *"Kahvehanenin İçi"* adlı tablosunda dönemin İstanbul'unun kozmopolit yapısını olanca renkliliği ve zenginliğiyle vermiştir. İstanbul'da sakin bir yaşamı tercih eden Preziosi, Osmanlı'nın en çalkantılılı dönemlerinde kimlik değiştiren çehresiyle

Batılılaşma hareketlerinin en yoğun yaşandığı Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerini görmüş, ancak dönemin siyasetiyle ilgilenmemiş, Oryantalizmin çekiciliğinde, *"Şekerci", "Arnavut", "Çingeneler"* gibi sıradan konuları ısrarlı bir şekilde işlemiştir.[50] Malta'dan ayrılırken, *"Doğu benim için yeniden doğuş olacak ve mutlu olacağım"* diyerek geldiği İstanbul'da, İstanbul peyzajı karşısında, *"İşte benim tablolarım, manzaram, hepsi birer birer karşımdalar artık"* dediğine ve gerçekten de 1882 yılında ölümüne kadar da hep bu konuları resimlediğine göre sanatçının başarılı resimlerinin sırrı kanımızca yaptığı işten duyduğu haz ve mutlu oluşu olmalıdır.[51]

19. yüzyılın son döneminde Oryantalist resimde etkili olan realizmin, etnografik ve belgeci resmi öne çıkardığını ifade etmiştik. Etnografik özellikleri yansıtan değerleri bazen konunun da ilerisinde ele alan bu tür resmin en önemli temsilcisi Gérome'dur. Yine bu kapsamda Oryantalistler önemli kişilere ait portreler ile dönemin önemli olaylarını yansıtan resimler de yapmışlardır. Bu olayların bir kısmı güncel, bir kısmı da tarihi vak'alardır. Portrelerin içinde Zonaro'nun yaptığı *"Abdülmecid"* tablosu gibi padişah portreleri çoğunluktadır. Önemli olaylara gelince, yine bu resimlerden önemli bir örnek Zonaro'nun 1889 yılında yaptığı İstanbul ziyareti sırasında Alman Kayzeri Wilhelm'i Dolmabahçe Sarayı rıhtımında gösteren tablodur. Bu yıllarda Oryantalist ressamların çokça başvurdukları tarihi olayların resmedildiği bu resimlerin yüzlercesi aynı dönemde Paris ve Londra'da yayımlanan *"Illustration Journel Universelle", "Illustrated London News"* ve *"Le Monde Illustre"* adlı dergilerde yayımlanmıştır.

Maxime Rodinson'un yukarıda sözünü ettiğimiz yazısından da hatırlanacağı üzere Fransa örneğinde, Avrupalılar için Türk imajı gelişen ilişkiler parelelinde iyi veya kötü sürekli olarak değişiklikler göstermiştir. Örneğin Bizans'ı İstanbul'a sıkıştıran erken Ortaçağ'ın Selçuklular'ı veya Fatih'in yeniçerilerinin temsil ettiği Türk kavramı ile 16. yüzyılın Osmanlı-Türk kavramı ve Türk imajı çok farklıdır. Yine Rodinson'a göre, *"Serazen", "barbar"* olan Ortaçağ'daki Türk imajı, Osmanlı Sultanlarının tanıdığı ticari ayrıcalıklar ve önceliklerden sonra, yani kapitülasyonların ardından, Türklerin artık bir *"ortak"* olarak algılandığı yeni bir imajla yer değiştirmiştir.[52] Bu bakımdan Avrupalı ve Osmanlı arasındaki kültürel, siyasal ve ticari ilişkilere paralel Avrupalı sanatçının gözünde ve bu bağlamda eserlerine yansıttığı değerler anlamında da Türk imajı, Orta Avrupa'ya kadar sıçrayan savaşlara rağmen Yeniçağ'da egzotikten hatta vahşi ve barbar olmaktan çıkıp, daha duyarlı yorumlara doğru gelişmiştir.[53] Ancak bu gelişme, takip eden dönemlerde Avrupa toplumlarında sürekli ve artan bir iyimserlik havası oluşturamamış, aksine yukarıda belirttiğimiz sosyal, siyasal, ekonomik hatta tarihi ihtiras ve arzularla olumsuz imgeler bazı dönemlerde yoğunlaşarak geçmişteki olumsuz imajlar tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır. Örneğin, o yıllarda Romantizmin iki önemli temsilcisi olan Lord Byron, Chateaubriand gibi Batılı yazarlar belki de günümüze kadar taşınan yanlı ve yanlış Türk imajının oluşmasında ya da bu tür imajların yaygınlık kazanmasında önemli rol oynamışlardır. Fakat tüm bunlara rağmen, yine de yukarıda sözünü ettiğimiz, Byron etkili, bazı Delacroix resimlerindeki *"barbar, tecavüzcü, hırslı, vahşi"* gibi zorlama, kompleksli kurgularla verilmek istenen Türk imgeleri veya Chateabrian'ın 1811 yılında yayınladığı *"Itinéraire de Parisa Jeruselam"* adlı eserindeki Türkiye'yi pek de sevmediği anlaşılan ifadeleri, nedenleri kendilerinden menkul bir Türk imajı olarak, yüzlerce, binlerce gerçekçi Oryantalist resim içinde fazla önem taşımazlar.

Geriye dönüp bakıldığında, Edward Said ve Linda Nochlin gibi araştırmacıların başlarda fazlaca kuşkucu, ketum hatta haksız gibi gelen değerlendirmelerini doğrulayan sonuçlarla oldukça çok sık karşılaşıldığı gözden kaçmaz. Örneğin, belgeci yanıyla bugün için olan önemlerinden söz ettiğimiz, ilk bakışta çok da nesnel görünen Oryantalist resimlerin, aslında sanatçılarının daha çok öznel yorumları olduğu apaçık görülür. Oryantalist sanatçıların, mimari betimlemelerde sıvası dökülmüş duvarlara, kırık çinilere kadar ayrıntıya girdikleri halde, hiçbir zaman yaşanan ve güncel olan gerçeği, o günlerin Osmanlı ülkesinin ilerlemiş, çağdaş yüzünü Oryantalist kompozisyonlar içine almamaları, aslında bu öznel tercihlerinde en azından bir kısmının hiç de sadece sanat için yanıp tutuşmadıklarını, apolitik olmadıklarını ya da tam tersi bu konuda ne denli planlı olduklarını ortaya koyar.

1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 109, İstanbul 1971, s. 15. Konuya ışık tutması açısından bkz.: Cosimo Comidas de Carbognano (Kömürcüyan), *18. Yüzyılın Sonunda İstanbul* (İtalyanca ve Latince Aslından çev.: Erendiz Özbayoğlu), Eren Yayınları, İstanbul 1993, s. 15.

2 Sema Öner, "Türk Resminin Gelişiminde Sarayın Yeri (1839-1923)", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, c. III, *(23-27 Eylül 1991, Bildiriler)*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 1705 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi: 20-1, Ankara 1995, s. 19.

3 Günsel Renda, "Avrupa Sanatında Türk Modası, Sanat Üzerine", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3, Ankara 1985, a.g.m., s. 43, 44.

4 Türkiye hakkında ilk tahta baskı gravürlerle süslü seyahatname, Erhard Reuwich'in resimlerini çizdiği Bernhard von Breydenbach'ın 1483-1484 yılında basılan seyahatnamesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat-1582/1599*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 554, Sanat Eserleri Dizisi: 4, Ankara 1983, s. 9, not: 19, 20.

5 Bkz.: Tülay Reyhanlı, Aynı Makale sonunda yer alan bibliyografya. Metin And, "16. Yüzyılda İstanbul Üzerine Renkli Resim Albümleri", *Kültür ve Sanat*, S. 1, Aralık 1988, s. 11; Nusret Çam, "E. J. Davis'in Seyahatnamesine Göre 115 Yıl Önce Anadolu'dan Resimler", *Kültür ve Sanat*, S. 11, Eylül 1991, s. 50-55.

6 Günsel Renda, a.g.m., s. 45; Günsel Renda, "İsveç'te Türklerle İlgili Eserler: İsveç Kraliyet Kitaplığı", *Kültür ve Sanat*, S. 5, Mart 1990, s. 19-25.

7 Jale N. Erzen, "Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm", *Yeni Boyut*, S. 21, Mart 1984, s. 3.

8 Filiz Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu, Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum bildirileri)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1993, s. 64, 65. Başvurulan ilk kaynaklar için bkz.: Philip Julian, Les Orientalistes Fribourg 1977; M. Verrier, *Les Peintres Orientalistes*, Paris 1979.

9 Bkz.: *Eastern Encounters: Orientalist Painting, Drawing and Sculpture Sotheby's* (Katalog, New York Wednesday May 5, 1999); Edward Said, *Oryantalizm (Doğu Bilim)* (çev.: Nezih Uzel), İrfan Yayıncılık no: 38, Tercüme Eserler no: 2, İstanbul 1995; Bir kavram olarak Oryantalizm hakkında bkz.: Ahmet Parlakışık, *Oryantalizmin Soruları*, İnsan Yayınları 164, İnceleme Araştırma Dizisi 75, İstanbul 1995; A. Hüseyin, R. Olson, C. Kureşi, *Oryantalistler ve İslamiyatçılar*, İnsan Yayınları, İstanbul 1989,(çev.: Bedirhan Muhip); Halil Berktay, "İslamcılık Oryantalizmi Aşabilir mi?" *Sacak*, s, 12 Ocak 1985; Kadir Canatan, *Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme*, İnsan Yayınları 123, Araştırma-İnceleme Dizisi 56, İstanbul 1995; Mustafa Sibai, *Oryantalizm ve Oryantalistler Yararları-Zararları*, (Tercüme ve Notlar Mücteba Uğur), Beyan Yayınları 182, İstanbul 1993; Seyfi Başkan, "Stanislav von Chelebowsky, Dolmabahçe'de Bir Oryantalist", *Türkiye'de Sanat*, S. 38 Mart/Nisan 1999, s. 60-64; Seyfi Başkan, "Batıya Açılan Pencereden Osmanlı Dünyasına Süzülen Sanat Işıkları: Oryantalist Bakışlar", *Art Decor*, S. 73, Nisan 1999, s. 120-126; Seyfi Başkan, "Oryantalizm'de Türk İmajı", *Antik-Dekor*, S. 52, Nisan-Mayıs 1999, s. 72-79; Seyfi Başkan, "18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Türk ve Türkiye İmajı", *İmage-Türkiye'nin İmajı*, Eylül 1999, s. 9-11; Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Kültür Bakanlığı Yayınları 1990, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Başvuru Eserleri Dizisi 150, Ankara 1997-1998.

10 Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, N. 181, Mayıs 1983.

11 Jale N. Erzen, "Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm", *Yeni Boyut*, S. 21, Mart 1984, s. 3; Edward Said, *Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (çev.: Selahattin Ayaz), Pınar Yayınları, İstanbul 1991; Fuat Keyman vd., *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları 362, Araştırma İnceleme 57, İstanbul 1996.

12 Jale N. Erzen, a.g.m., s. 3, 5.

13 Zeynep İnankur, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

14 Günsel Renda, "Avrupa Sanatında Türk Modası", *Sanat Üzerine*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 3, Ankara 1985, s. 47; Günsel Renda, "Türk Ressamı Diye Anılan Jeon Etienne Liotard", *Sanat Dünyamız*, XIII (1978), s. 12-21.

15 Mihriban Arslan, "Kıyafetnameler ve H. Blackmer Koleksiyonundan Bir Albüm", *Antik Dekor*, S. 16 (1992), s. 137.

16 Ahmet Kamil Gören, "Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Osmanlı Padişah Portreleri", *Antik Dekor*, S. 22 (1973), s. 37-39.

17 Günsel Renda, "Avrupa Sanatında Türk Modası", *Sanat Üzerine*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 3, Ankara 1985, s. 46.

18 Şule Yum, "İstanbul'da 19. Yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri", *Antik Dekor*, S. 19 (1993), s. 32, 33.

19 Ayrıca başlangıcından 20. yüzyıla kadar Türkiye'ye gelen İtalyan ressamlar ve Türk-İtalyan Resim İlişkileri için bkz.: Zeki Sönmez, *Tarihi Gelişimi içinde Türk İtalyan Resim Sanatı İlişkileri*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 1995; Kıymet Giray, "Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması", *Kültür ve Sanat*, S. 29, Mart 1996, s. 40.

20 Boppe, "Hatice Sultan ve Melling", *Hayat Tarih Mecmuası*, Nisan 1968, c. 1, S. 3, s. 4-11.

21 Reşat Ekrem Koçu, "XIX. Yüzyıl Medeniyetini Dile Getiren Bir Eser: Melling'in Muhteşem İstanbul Albümü", *Hayat Tarih Mecmuası*, c. 1, S. 6, Temmuz 1970, s. 19-24; Jak Deleon, "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar", *Gergedan*, S. 19, Eylül 1988, s. 36.

22 Galina Çurak, "Bir Deniz Ressamının Öyküsü. Ayvazovski Türkiye'de", *Türkiyemiz*, S. 64, Haziran 1991, s. 26.

23 Zeynep İnankur, "İstanbullu Bir Oryantalist, Amadeo Preziosi", *Antik Dekor*, S. 16 (1992), s. 84.

24 Osman Öndeş, "Maltalı Ressam Amadeo Preziosi", *Hayat Tarih Mecmuası*, c. 1, S. 2, Mart 1973, s. 38.

25 Emin Çetin Girgin, "Osmanlı İmparatorluğu'nu Resimleyen Maltalı Ressam", *Cumhuriyet*, 12.4.1987.

26 Sezer Tansuğ, "Türk Resim Kültüründe Portre (1). Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları", *Antik Dekor*, S. 26 (1994), s. 94-96.

27 Nermin Sinemoğlu, "Askeri Müzede Bulunan Resim Koleksiyonu", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991, Bildiriler)*, c. III, Kültür Bakanlığı Yayımları: 1705, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel Kongre Dizisi: 20-1, Ankara 1995, s. 215; Sema Öner, *a.g.m.*,s. 20.

28 Zeynep İnankur, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri)* Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 77; Sema Öner, *a.g.m.*, S. 20.

29 Günsel Renda, *a.g.m.*, s. 47.

30 Aykut Gürçağlar, *a.g.m.*, s. 63.

31 Sema Öner, a.g.m., *a.g.m.*,20.

32 Şule Yum, a.g.m., s. *a.g.m.*,

33 Aykut Gürçağlar, "Osmanlı Sarayında Bir Ressam-ı Şehriyari Fausto Zonaro ve Türk Resim Sanatına Etkileri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, c. II, *-Bildiriler-* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1703, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi: 20-1, Ankara 1995, s. 219-222; Aykut Gürçağlar, "Padovalı Bir Ressam Gözüyle; Zonaro'nun İstanbul'u", *Türkiyemiz*, S. 65, Ekim 1991, s. 20-31.

34 Aykut Gürçağlar, "Osmanlı Saray Nakkaşhanesinin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu", *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat 1994, S. 12, s. 63. Yazarın gönderme yaptığı ilk kaynak için bkz.: A. Thalasso, "Fausto Zonaro Peintre de S.M.I le Sultan", *Figaro Illustre* no: 203, Fevrier 1907, p. 27-29.

35 Sema Çiğdemoğlu, Ortaçağ, XVI, XVII, XVIII ve XIX'uncu Yüzyıllarda Fransız Doğu Seyyahlarına Kısa Bir Bakış", *Milli Kültür*, S. 54, Eylül 1986, s. 50.

36 Sema Çiğdemoğlu, *a.g.m.*, s. 52.

37 Jale N. Erzen, *a.g.m.*, s. 3.

38 Jale N. Erzen, *a.g.m.*, s. 3. Atıf yapılan Linda Nochlin'in makalesi ile karşılaştırmak için bkz.: Maxime Rodinson, "The Western Image and Western Studies of Islam", The *Legacy of Islam* (Ed. J. Schacht-C. E. Boswort), Oxford University Press 1979, p. 9-62.

39 Filiz Yenişehirlioğlu, a.g.m., s. 59.

40 Günsel Renda, *a.g.m.*,s. 39, 40.

41 Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri)*, Tarih Vakfı, Yurt Yayınları, İstanbul 1993, s. 72, 73.

42 Zeynep İnankur, *a.g.m.*,s. 76; Aslı Kayabal, "Işık Doğu'dan Gelir", *Yeniyüzyıl*, 22 Ocak 1997, s. 19.

43 Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s. 77.

44 Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s. 77

45 Sema Çiğdemoğlu, *a.g.e.*, s. 50.

46 Sema Çiğdemoğlu, *a.g.e.*, s. 50.

47 Sema Çiğdemoğlu, *a.g.e.*, s. 50; bkz.: Edmondo De Amicis, *İstanbul (1874)*, (çev.: Beynun Akyavaş), Kültür Bakanlığı Yayınları: 382, Türk Sanatı Eserleri Serisi: 14, Ankara 1981.

48 Bu konuda Geniş Kaynakça için bkz.: Sema Çiğdemoğlu, *a.g.e.*, s. 52-54. sayfalardaki bibliyografya; Tülay Reyhanlı, *a.g.e.*, s. 97-112. sayfalar arasındaki bibliyografya.

49 Zeynep İnankur, *a.g.m.*, s. 78.

50 Emin Çetin Girgin, *a.g.m.*

51 Zeynep İnankur, "İstanbullu Bir Oryantalist, Amadeo Preziosi", *Antik Dekor*, S. 16 (1992), s. 85; Zeynep İnankur, "An Orientalist of Istanbul: Amadeo Count Preziosi", *Image Issue 33 (1990)*, p. 2-7.

52 Filiz Yenişehirlioğlu, *a.g.m.*, s. 58.

53 Günsel Renda, *a.g.m.*, s. 48.

OSMANLI ASKER RESSAMLAR

YRD. DOÇ. DR. TÜLİN ÇORUHLU
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Genel olarak bakıldığında 19. yüzyıla gelene kadar Osmanlıların resim üslubunun minyatür olduğu görülmektedir. Oysa tarihi kaynakların da teyid ettiği gibi, Osmanlılar Fatih devrinden itibaren batı tarzı peskpektifli tuval resmini tanımaktadırlar. Ancak buna rağmen 19. yüzyıla gelinceye kadar birkaç deneme dışında batı tarzı resim çalışan Osmanlı-Türk sanatçısı ile karşılaşılmamaktadır.

Osmanlı'nın batılılaşma dönemine geçişi ile birlikte açılmaya başlayan modern okullardan Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ile birlikte teknik resim düzeyinde derslerin de bu ve bunun gibi okullarda okutulduğu öğrenilmektedir. 1781-1786 yılları arasında Türkiye'yi gezen İtalyan Rahip Todorini, mühendishanenin duvarlarında çeşitli gemi resimleri gördüğünü ifade eder. Bu bilgiler söz konusu okulda resim ile ilgili faaliyetlerin olabileceğine işaret etmektedir.

Yenilikçi bir padişah olan III. Selim (1789-1807) tahta geçtiğinde zor dönemler yaşayan Osmanlı toplumu için, askeri alandakiler ön planda olmak üzere birtakım ıslahatlar yapmıştır. Nizam-ı Cedid ordusunun kuruluşu ve mühendislik ve fen bilimleri eğitimi veren askeri okulların kuruluşu gibi. Bu ıslahatlarda batı orduları ve eğitim kurumları örnek alınmıştır. Eski okullar yeniden tanzim edilirken, batı tarzı eğitim uygulayacak yeni okullarda açılmıştır. Açılan bu yeni okullarda eğitim ve öğretim yapmak üzere Farnasa ve İsviçre'den hocalar ve subaylar getirtmiştir. 1795 yılında açtığı Mühendishane-i Berri Hümayun (Kara Mühendishanesi) için çıkardığı nizamnamede öğrencilerin mühendislik bilgilerine yardımcı olması amacıyla resim dersi de almaları gerektiğini uygun görmüştür. III. Selim'in yeniliklerine II. Mahmud (1808-1839)'da yeni ıslahatlarla devam etmiştir. Batı'nın ilim ve tekniğinin yerinde öğrenilmesi amacıyla Avrupa'ya subay ve akseri öğrenciler eğitim amacıyla gönderilmeye başlanmıştır. 1829 yılında Hüseyin, Rıfkı, Abdüllatif ve Ethem'den oluşan ilk askeri öğrenci grubu Avrupa'ya tahsil tamamlamak üzere gönderilmiştir.

28 Aralık 1833 yılında Ebniye-i Hassa Müdürü Seyid Abdülhalim Efendi, Bab-ı Ali'ye sunduğu raporunda, Mühendishanenin ilk sınıfında öğrencilerin ölçme ve resim derslerini gördüklerini ancak bir yerin keşfi ve düz resmini yapmakta güçlük çektiklerini belirtmiştir. Bu rapor üzerine padişah II. Mahmud eksikliklerin düzeltilmesi hususunda emir çıkartmış ve dolayısıyla resim dersinin önemi üzerine dikkatler yoğunlaşmıştır.

I. Mekteb-i Harbiye binası.

1834 yılında Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane açılmıştır. Bu sırada Mekteb-i Harbiye Nazırı Selim Satı Paşa'dır. Selim Satı Paşa zamanında

İspanyol Mösyö Chrans Harbiye'de resim öğretmenliği yapmaktadır.

1834-1835 yılında iki subay (İstihkam yarbayı Bekir, İstihkam Alay Emiri Emin bey) ve on Mühendishane-i Berri Hümayun öğrencisinden (Derviş, Eyüb, Yusuf, Süleyman, Mahmud, Tahir, Arif, Ahmed, İbrahim ve Halil) oluşan bir grup eğitim amacıyla İngiltere'ye gönderilmişlerdir.

İLK RESSAMLAR

İstihkam yarbayı Bekir, geri döndüğünde Mühendishane nazırlığı yapmış olan Bekir Paşa'dır. Kendisi Mühendishanede resim derslerine önem vermiş ve gravür sanatını Mühendishane programına dahil etmiştir. Bu dönemlerde gravür, topografik haritalarda ve askeri çizimlerde kullanılmıştır. Ressam Tevfik Paşa, Emin Paşa, Kimyager Derviş Paşa, Halil Paşa Bekir Paşa'nın yakın arkadaşlarıdır ve kendisi ile birlikte İngiltere'ye giden grup içindedirler. Bekir Paşa'nın mühendishanede yetiştirdiği öğrencileri arasından Hasköylü Rıza, Hasköylü Emin, Balatlı Selim Mühendishaneyi bitirdikten sonra gravürcü olarak okulun matbaasında görev yapmışlardır. Hasköylü Emin, Ressam Ahmet Emin Bey'in kardeşidir. Balatlı Selim Tüfenkhane-i Amire'de silahlar üzerine armalar işlemiştir.

2. Şehit Hasan Rıza'nın Viyana Kuşatması (1888x312 cm. adlı yağlı boya resminden detay. Env. 469, Askeri Müze.

İngiltere'ye 1834'te gönderilen öğrenci İbrahim (Ressam Ferik İbrahim Paşa 1815-1889) Nizam-ı Cedid askerinden Konyalı Mustafa'nın oğludur. Avrupa'ya Mülazım-ı sani (üsteğmen) olarak gitmiş ve Abdülmecit zamanında yurda dönmüştür. İlk yağlı boya resim yapan Türk ressamıdır. Sultan Abdülmecid'e resim dersi vermiştir. Hatta Abdülmecid'in bir portresini yapmış ve portrede padişahın yüzündeki çiçek izlerini dahi belirtti diye Bursa'ya sürülmüştür. Portreleri yanı sıra realist tarzda peyzajlar da yapmıştır. 2 Eylül 1889'da ölmüş ve Üsküdar Özbekler mezarlığına gömülmüştür. Ölümünden sonra Şeker Ahmet Paşa eserlerine sahip çıkmıştır.

1847'de Mühendishaneden mezun olduktan sonra Viyana'ya öğrenim görmeye giden bir başka asker ressam Hasköylü Ahmet Emin Bey (1826-1891)'dir. Aynaya bakarak otoportresini yapmış ilk ressamımızdır. Binbaşı rütbesinde vefat eden Ahmet Emin Bey, kara kalem ve sulu boya çalışmaları ile ün yapmıştır.

Aynı dönemin diğer bir sanatçısı 1835'te Enderun mektebinden mezun olup, Mühendishaneyi bitiren Ressim Ferik Tevfik Paşa (1819-1866)'dır. Mülazım-ı Sani olarak Londra'ya gönderilmiştir. Bazı kaynaklar Paris'e gittiğini yazar. Avrupa'dan döndükten sonra Erkan-ı harbiye başkanlığı da yapan sanatçı tümgeneral rütbesinde iken vefat etmiştir. Bursa Ulu Cami mihrap tezyinatını ve madalyalar üzerine minyatür portreler çalışmıştır. Ayrıca tuval resimleri de vardır.

Mühendishaneli bir başka ressam Hüsnü Yusuf bey (1817-1861)'dir. Mühendishaneyi bitirdikten sonra kolağası (yüzbaşı) rütbesinde iken Mekteb-i Harbiye'ye resim öğretmeni olarak atanmıştır. Ressamlığı yanı sıra İslam mimari eserlerinin korunması için çok çaba harcamıştır. Başarılı öğrenciliği döneminde öğretmeni Abdurrahman Bey'den perspektif ve gölge usulünü çok iyi öğrenmiştir. Bir eseri Tophane-i Amire Nazırı Fethi Paşa tarafından Sultan Abdülmecit'e sunulmuş ve Padişah, kendisini geliştirmesi için önce onu Paris'e, sonra Belçika'ya, Viyana'ya ve Berlin'e göndermiştir. Daha sonra İtalya'ya giden sanatçı bir kadın ressamdan resim dersleri de almıştır. Yarbay rütbesinde iken İstanbul'da ölmüş ve Eyüp Kaşgari tekkesine gömülmüştür. Resimde üç boyutluluk ve perspektif çalışmaları yapmıştır.

Sultaniye vapuru, Boğaz'da Kalendir yalısı, Tophane kışlalarının eski hali, Sultan Mahmut dönemine ait Beykoz kasrı, Hüsnü Yusuf'un resimlerinde günümüze gelebilmiştir. Aynı zamanda iyi bir hattat olan sanatçı sülüs ve babıali tarzında rık'a da yazardı.

Görüldüğü gibi askeri okullar bünyesinden ressamlar artık yavaş yavaş çıkmaya başlamıştı. Bu arada yenilikçi hareketler devam ediyordu. 1847 yılında Harbiye mektebi orta ve yüksek olmak üzere iki kısma ayrıldı. Harbiye idadisinde de Harbiye mektebinde olduğu gibi resim dersleri veriliyordu. Fransız uyruklu Mösyö Kess Harbiye idadisinde resim öğretmenliğine atandı. Harbiye mektebinde ise öğretmen ihtiyacını karşılamak için ek bir muallim sınıfı açılmıştı. Kısa bir süre sonra kapatılan muallim sınıfının resimle ilgili bölümünden 1857'de daha sonra aralarından ünlü ressamlar çıkacak olan bir grup öğrenci mezun oldu. Bunlar Sultanahmetli Nuri, Cihangirli Mustafa, Süleymaniyeli Necip ve Yaylalı Selim'dir.

3. Halil Paşa'nın Balıkçılar (29x44 cm.) adlı yağlı boya resmi. Askeri Müze, Env. 1201.

Sultanahmetli Nuri (Osman Nuri Paşa) Harbiye İdadisinde resim öğretmenliği, Abdülmecit ve Abdülaziz'in yaverliği, ressamlık görevlerinde bulunmuş ve tuğgeneralliğe kadar yükselmiştir. Deniz Müzesi'nde deniz konulu yağlı boya resimlerinden örnekler bulunmaktadır.

Cihangirli Mustafa Harbiye matbaasında müdürlük, Bursa ve Şam İdadilerinde resim öğretmenliği yapmıştır. Resim Heykel Müzesi'nde Ihlamur kasrını gösteren bir eseri mevcuttur. Süleymaniyeli Necip, Askeri matbaa müdürlüğü, Bursa idadisinde resim öğretmenliği ve müdürlük görevleri yapmış, tuğgeneralliğe kadar yükselmiştir.

Harbiye mektebinde kapatılan muallim sınıfı yerine, ihtiyaç olan öğretmenleri yetiştirmek üzere menşe-i muallim adı altında beş yıllık bir okul açılmış ve bu okulda da resim öğretmenliği için ressamlık sınıfı bulunmaktaydı. Ressam sınıflarında kara kalem, perspektif, modelden çalışma, kopye, tarama, hayali resim, tasviri resim, renkli resim dersleri veriliyordu.

19. YÜZYIL ASKER RESSAMLARININ ETKİNLİKLERİ

19. yüzyılda askeri alanda, devlet teşkilatında, eğitim sisteminde ve güzel sanatlar alanında köklü değişiklikler olmuştur. Bütün bu değişiklikler bilinçli olarak, yönetimin öncülüğünde ve desteği ile yapılmaktaydı.

Sanat eğitimi ve resme karşı ilgi ilerledikçe yavaş yavaş sergiler açılmaya ve yayınlar aracılığı ile sanat haberleri halka duyurulmaya başlamıştı.

Türkiye'de ilk resim sergisinin 28 Aralık 1845'te Avrupalı 'Onaker' adlı bir manzara ressamı tarafından padişah için sarayda açıldığı kaydedilmiştir. Ancak sanata ilgi açısından önemli olmakla birlikte, ticari amaçlı ve bizzat padişaha özel açılan bu sergi, toplum açısından pek kayda alınabilecek dirim değildir.

11 Temmuz 1872 yılında şehzadelerin, askeri ve devlet erkanının hazır bulunduğu harbiye mektebinin diploma töreni sırasında öğrencilerin yapmış olduğu resimlerle bir sergi düzenlenmiştir. Türk resim sanatı açısından önemli olan bu serginin ardından 27 Nisan 1873 yılında daha profesyonelce bir sergi açılmıştır. Divan yolundaki maarif mektebinde kıdemli yüzbaşı olarak resim öğretmenliği yapan Ali Ahmet Efendi (Şeker Ahmet Paşa) askeri okullardan yetişmiş bir Osmanlı subayı olarak ilk resim sergisini açmıştır. Ordu müşiri ve Şehzade Yusuf da bu sergiyi gezmiştir. Sergide dönemin önemli sanatçılarının yanı sıra Maarif mektebi öğrencilerinin resimleri de yer almıştır. Sergiye katılanlar arasında Sait Efendi, Ali Bey, Yusuf Bahaeddin Efendi gibi sanatçılar sulu boya ve kara kalem çalışmaları ile katılmıştır. Halktan kişiler tarafın-

dan da rağbet gören bu serginin ardından gazete ve dergilerde sergi ile ilgili yorumlar ve serginin rağbet görmesinden dolayı Sanayi-i Nefise mektebinin açılacağı konusunda yazılar yayınlanmıştır.

Bundan sonra Şeker Ahmet Paşa 1 Temmuz 1875'te yerli ve yabancı sanatçıların katıldığı ikinci sergisini açmıştır. Sergiye Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa yağlı boya, sulu boya, kara kalem çalışmalarının yanı sıra mimari proje ve büst çalışmalarıyla da katılmıştır.

Şeker Ahmet Paşa (1841-1909) Mekteb-i Tıbbiye'den mezun olmuştur ve Paris'te Bovlanger ve Leon Gerome atölyelerinde resim öğrenimi görmüştür. Türk resim sanatına empresyonist anlayışı getirmiştir. Yurda döndüğünde resim muallimliği yanı sıra resim sanatını teşvik edici davranışlarda bulunmuş ve birçok sergi organizasyonu yapmıştır.

4. Sami Yetik, Çanakkale Muharebesi (190x340 cm.). Tuval üzerine yağlı boya resim. Genel Kurmay Karargâhı.

Sergide eseri olan Halil Paşa, Tophane Müşiri Ferik Selim Paşa'nın oğludur ve 1856 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sultan Abdülaziz (1861-1876)'in iradesiyle sanatını geliştirmek üzere Paris'e gitmiştir. Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi ve Leon Germe atölyelerine devam etmiştir. Empresyonizm (izlenimcilik) etkisinde kalmış ve 1888'de Türkiye'ye dönmüştür. Harbiye ve Tıbbiye mekteplerinde resim öğretmenliği, Harbiye resimhanesi müdürlüğü yapmış, 1906'da mirlivalığa (tuğgeneral) yükselmiş, II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) ile kanun gereği rütbesi geri alınmış ve yarbay rütbesi ile emekli olmuştur. İzlenimci üslupta yapılmış peysaj, natürmort, portre ve askeri konulu resimleri Resim Heykel Müzesi ve Askeri Müze gibi müzelerde bulunmaktadır.

Bu sergilerin ardından, Güzel sanatlar konusu asker ressamların öncülüğünde ciddi olarak toplum içinde benimsenmeye başlamış ve yerleşmiştir.

Elifba (ABC) kulübünün Tepebaşı belediye bahçesinde açtığı ikinci sergiye de Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit, Riza Bey gibi asker ressamlar katılmıştır. Sergiyi devlet erkanı yanında yabancılar ve halktan kişiler gezerek eser satın almıştır.

Süleyman Seyit (1842-1913) Mekteb-i Harbiye'den mezun olmuştur ve Şeker Ahmet Paşa ile birlikte Paris'e gitmiştir. Askeri okullarda resim öğretmenliği yapmış olan sanatçı eserlerini doğa karşısında ve empresyonist üslupta yapmıştır.

1885 yılında açılan Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Akademisi) sene sonlarında öğrencilerin eserleri ile sergiler düzenlemeye başlamıştır. Sergi sonucu başarılı olan öğrencilere ödüller verilmekteydi. Bu ödül okulun sadece kendi öğrencilerine değil, layık olan başka kişilere de sanatçıyı teşvik için verilebiliyordu. *Sanayi-i Nefise* madalyası denilen bu ödülü asker ressamlardan da alanlar olmuştur. 1307 (1891)'de Mühendishaneden mezun olan topçu sınıfından Hasan Hüsamettin Bey öğrenciliği sırasında, Vaniköylü Şekip, Üsküdarlı Rıza, Hasköylü İsmail, İstihkam sınıfından mezun Ayaspaşalı Ali Efendi'ye Sanayi-i Nefise madalyası verilmiştir. 1308 (1893)'de Mühendishane'nin topçu sınıfından mezun Kıbrıslı Ahmet, Topçu kurmay sınıfından mezun Silistreli Hamdi, topçu sınıfı mezunu Sıtkı, Sanayi-i Nefise madalyası alabilen diğer asker ressamlardır.

Şeker Ahmet Paşa, 1900 yılında Pera Palas'ta kişisel bir sergi açar ve İstanbul'da ve Paris'te yaptığı eserlerini sergiler. Çok beğeni toplayan bu serginin ardından kendisine Sanayi-i Nefise jüri başkanlığı görevi verilir. 1901 yılında Beyoğlu'nda açılan bir sergiye Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Adil Bey katılırlar. Daha sonra açılan 1902, 1903 tarihlerindeki sergilere de birçok asker ressam katılır.

Asker ressamlardan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit, Zekai Paşa, Sanayi-i Nefise'de resim dersleri vermiş, hatta Halil Ethem Paşa, Sanayi-i Nefise müdürlüğü yapmış sanatçılardır. Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) 1881 yılında mülazım olarak Harbiye Mektebinden mezun olmuştur. Şeker Ahmet Paşa ile birlikte çalışmıştır. İzlenimlerini doğa karşısında yapmıştır. Peysaj ve natürmortları yanında tezhip ve tekstil desen çalışmaları da vardır. Şeker Ahmet Paşa'nın ölümünden sonra Osmanlı sarayının mabeyn ressamı olan sanatçı tuğgeneralliğe kadar yükselmiştir. Müzelerde ve özel koleksiyonlarda eserleri mevcuttur.

Asker ressamların etkinlikleri 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de devam etmiştir. Bu dönemin kuşağı olarak asker ressamlar arasında en önemli isimler İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Ali Cemal, Diyarbakırlı Tahsin, Şehit Hasan Rıza, Hoca Ali Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Hikmet Onat gibi ünlü sanatçıları görmekteyiz.

Balkan savaşları, I. Dünya savaşı ve Kurtuluş savaşı gibi büyük mücadelelerin 20 yıl gibi bir süreye sığdırıldığı dönemi yaşayan bu sanatçıları, devletin ve milletin duyduğu ızdırabı eserlerinde dile getirmişlerdir. Zaman zaman yapıtlarıyla milli şuurun uyanmasına katkıda bulunmuşlardır.

Hasan Rıza (1860-1912) bunlar arasında en önemlilerinden biridir. Sanatçı en güzel eserlerini Edirne'deki atölyesinde vermiştir. Yine aynı şehirde Bulgarların bir saldırısında şehit düşmüştür. Eserlerinin bir kısmı yağmalanırken, bir kısmı arkadaşları tarafından kurtarılmış ve yarım kalanlar tamamlanmıştır. Türk resim sanatında Hasan Rıza ilk hamasi konuları çok figürlü kompozisyonlar halinde yapmıştır. Destanlar yaratmış olan eski Türk ordularının savaşlarını, kale muhasaralarını, yalın kılıç düşman orduları içine girmiş yeniçerileri ile savaşı, bütün barut ve toz-toprak kokusu içinde yansıtmak istemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun içte ve dışta büyük krizler içinde bulunduğu dönemlerde, Hasan Rıza geçmiş dönemlerin başarılı savaşlarını toplumun rüyası olarak görmüş ve resmetmiştir. Ressam bu konularını yaklaşık 3x4 m. boyutlarındaki büyük tuvallere işlemiştir.

Bahriyeli İsmail hakkı (1863-1926) deniz savaşlarını anlattığı büyük boy resimleri ile artık hiçbir gücü kalmamış olan devletin ve halkın özlemi içinde bulunduğu bir rüyayı sunmuştur. Aynı anlayış 1914 kuşağı olarak Türk sanat tarihine adlarını yazdırmış olan bir grup ressamda da devam etmiştir. Çanakkale savaşının devam ettiği yıllarda, savaşın bizzat içinde yaşamış, askeri okullarda yetişmiş genç subay ressamlar arasında İbrahim Çallı, Mehmet Ali Laga, Sami Yetik (1874-1945), Hikmet Onat (1885-1977), Ali Cemal vb. gibi ünlü Türk ressamları bulunmaktaydı. Ürünlerini Şişli'de kurdukları atölyede verdiler. Yaptıkları büyük boy resimlerle savaşın tüm hararetini ve milli mücadelenin coşkusunu serbest fırça darbeleri ile tuvallerine aktardılar. Yaptıkları sergilerle milli şuurun uyanmasına sanatçı olarak katkıda bulundular.

KAYNAKLAR

Pertev Boyar, *Türk Ressamları,* Ankara 1945.

Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul 1971.

Tülin Çoruhlu, *'The Teching Of Art İn The Military School And First Military Artists' Revue Internationale D'Histoire,* Ankara 1988, s. 263-275. / *Askeri Okullarda İlk Resim Dersleri ve İlk Asker Ressamlarımız, Askeri Tarih Bülteni,* s.28, Ankara 1990, s.39-6 / *Askeri Müze Resim Koleksiyonu,* İstanbul 1995 / *Halil Paşa'nın Eserleri,* Antik&Dekor, s. 28, İstanbul 1995, s.68-71 / *Şehit Hasan Rıza,* Art Dekor, Mart 1995, s.170-172.

Süheyl Ünver, *Ressam Şehit Hasan Rıza,* İstanbul 1971.

Sami Yetik, *Ressamlarımız,* Ankara 1940.

GELENEKSEL OSMANLI RESİM SANATINDAN BATILI ANLAMDA TUVAL RESMİNE GEÇİŞ EVRESİNDE ASKERİ OKULLAR VE ASKER RESSAMLAR

AYSEL ÇÖTELİOĞLU
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

Ülkemizde batılı anlamda tuval resminin ilk çağdaş örnekleri 19. yüzyıl sonlarına aittir. Ancak kökü Türk-İslam kitap ressamlığına dayanan geleneksel minyatür sanatından batılı anlamda tuval resmine geçiş elbetteki birdenbire olmamıştır. İlk olarak 17. yüzyılda Osmanlı minyatürlerinde bazı değişimler görülmeye başlar. 18. yüzyılda ise Osmanlı İmparatorluğu'nun batı ile yakın ilişkiler kurması sonucu gelişen elçi, tüccar, bilim adamı ve sanatçı ilişkileri kültür ve sanat ortamını büyük ölçüde etkilemiştir. Nitekim batı estetiğinin saray nakkaşhanesinde tanınmaya ve benimsenmeye başlandığı bu dönemde yapılmış minyatürlerden açıkça anlaşılmaktadır. Örneğin Lale Devri'nin ünlü saray nakkaşı Levni'nin eserlerindeki perspektif denemeleri, renk tonlamaları, mekan kavramının belirgin hale gelmeye başlaması dikkat çekicidir. Ancak sanatçı geleneksel resim anlayışından da tamamen kopmamıştır. İtalya'da resim öğrenimi gördüğünü bildiğimiz Osmanlı sarayının azınlık ustalarından Rafael'in portrelerinde ışık-gölge kullanımı ve üçüncü boyut arayışından söz edilebilir. Sultan III. Selim döneminin (1789-1807) en önemli ressamı olan Kapudağlı Konstantin ise neredeyse tamamen batı estetiğine uygun olarak çalışmıştır.

18. yüzyılda saray resim sanatında bu değişimler yaşanırken yüzyılın sonunda Osmanlı padişahlarının, imparatorluğu siyasi çöküşten kurtarmak amacıyla batı teknolojisinin ülkeye girişini gerçekleştirecek batılı modelleri benimseyerek reform hareketlerini başlatmaları, bu yüzyıldan sonra toplum yaşamının hemen her alanında köklü değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Reform hareketlerinin belki de en önemlisi Osmanlı askeri teşkilatının yenileştirilmesi için girişilen çabalardır. Bu amaçla batılı eğitim modelleri örnek alınarak açılan askeri okulların eğitim programında resim eğitimine yer verilmesi de dolaylı olarak ve amaçlanmadığı halde geleneksel minyatür resminin köklü bir değişime uğramasına ve batılı anlamda Türk resim sanatının başlamasına sebep olmuştur.

Eğitim programında ilk defa resim dersinin yer aldığını bildiğimiz okul, Sultan III. Selim döneminde, 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dur. Sultan III. Selim 1795 yılında okulun kuruluş amacı, kadrosu, idare şekli, eğitim programı, öğretmenlerin maaşları vb.ni içeren bir kanunname hazırlatmıştır. Bu kanunnamede eğitim programı da ayrıntılı bir şekilde yer almaktadır ki buna göre Mühendishane'nin ilk sınıfında resim dersi vardır.[1] Topçu ve İstihkam subayları yetiştirmek üzere açılan okulun eğitim programına resim dersi konmasından amaçlanan başlangıçta öğrencile-

1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin onursal başkanlığına seçilen şehzade Abdülmecid Efendi'nin yağlıboya çalışması.

rin mühendislik ve mimarlık bilgilerine yardımcı olmaktır. Ancak daha sonra zaman içinde Mühendishane'nin eğitim programında yapılan değişikliklerle bu eğitim teknik resim niteliğinden çıkarak sanat eğitimi niteliğine yaklaşmıştır. Mühendishane'de yapılan en köklü değişiklik Mühendishane Nazırı Bekir Paşa'nın 1847 yılında hazırladığı rapora göre çıkartılan 1849 tarihli yönetmelikle uygulamaya konulmuştur. Bu yönetmeliğe göre sınıflar; İdadi ve Harbiye adıyla iki kısma ayrılmıştır. Hazırlık sınıfı mahiyetindeki idadiyi bitiren öğrenciler sınavla harbiye sınıfına gitmeye hak kazanıyordu ve yeni uygulamaya göre harbiye sınıfına geçen öğrenciler bu sınıfta resim dersi görüyorlardı. Daha sonraki yıllarda yapılan çeşitli değişiklerle Mühendishane'nin hem idadi hem de harbiye sınıfında resim eğitimi daha geniş kapsamlı olarak ele alınmıştır. Örneğin Mühendishane'nin 1888 yılı ders programında resimle ilgili dersler şunlardır.[2]

İdadi kısmı;

1. sınıf; resm-i mücessem. tarama

2. sınıf; suluboya resim

3. sınıf; karakalem

Harbiye kısmı;

1. sınıf; Gölge ve perspektif

2. sınıf; İstihkam proje ve şekli çizimi

3. sınıf; eşkal tersimi

4. sınıf; mimar sınıfı; mimari çizim

topçu sınıfı; top çizimi

istihkam sınıfı; köprü, bina çizimi

Mühendishane'de ilk zamanlar resim eğitimi doğal olarak yabancı hocalar tarafından verilmiştir. 1805 tarihli bir belgeden de yabancı bir mühendisin okulda resim, eşkal-i muhtelife gibi dersler okuttuğu anlaşılmaktadır.[3] Ancak Mühendishane'de bir ressam sınıfının tahsis edilmesinden sonra bu sınıftan mezun olanlar resim dersi vermiş olmalıdır. Mehmed Esad'ın Mirat-ı Mühendishane-i Berri-i Hümayun adlı eserinde H. 1268 (1851/52) yılından itibaren mezun olanların listesi verilmiştir. Buna göre 1269 (1852-53), 1872 (1855-56), 1274 (1857-58), 1275 (1858-59), 1279 (1862-63), 1281 (1864-65) yılları mezunları arasında ressam sınıfı vardır. 1272 ve 1279 yılları listelerinde İstihkam ve Ressam sınıfı tek bir başlık altında verilmiştir. 1282 (1865-66) senesinden sonra ressam sınıfı olarak ayrı bir bölüm yoktur. Ancak resimle ilgili görevi olanlar listenin görev ve açıklama kısmında belirtilmiştir.[4]

Şeker Ahmet Paşa, kendi potresi tuval üzerine.

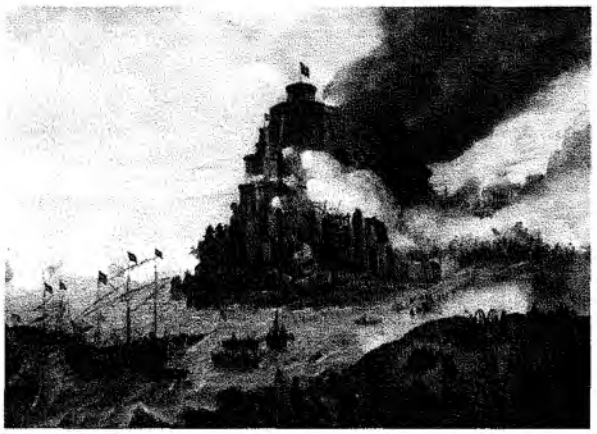
Halil Paşa'nın 1906'da yapmış olduğu bir natürmort.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan sonra 1834 yılında açılan Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane, sonraki yıllarda açılan askeri idadi ve rüştiyelerin eğitim programlarında resim dersleri yer almıştır. Harbiye'nin eğitim programında ilk olarak 1847 yılında menazır (perspektif) ve resim dersine rastlanmaktadır. Ancak Harbiye'de resim dersi bu tarihten daha önce başlamış olmalıdır. Çünkü Harbiye Nazırı Selim Satı Paşa'nın 1837-1841 yılları arasında devam eden okul nazırlığı döneminde İspanya'dan Joseph Schranz isimli bir ressamın okulda öğretmenlik yapmak üzere davet edildiğini ve Schranz'ın uzun yıllar öğretmenlik yaptığını Mehmed Esad'ın Mirat-ı Mekteb-i Harbiye adlı eserinden öğreniyoruz.[5] Mehmed Esad, Selim Satı Paşa'nın okul nazırlığı döneminde tayin edilen hocaları anlatırken Schranz'dan "resim dersi muallimliği için dahi İspanyalı meşhur ressamlardan

Mösyö Şırans tayin edildi" şeklinde bahsetmekte ve bu konuyla ilgili dipnotta da "kurşun kalem ve suluboya peyzaj tersimde ressam mahir idi" açıklamasını yapmaktadır. 1847 yılında ise Fransız asıllı ressam Quess'in (eski yayınlarda Mösyö Kess olarak geçer) Harbiye'de resim öğretmenliği yaptığı çeşitli kaynaklarca belirtilmekedir. Örneğin Halil Ethem Bey, Elvah-ı Nakşiye adlı eserinde 1887 yılında ölümüne kadar Harbiye'de öğretmenlik yapan Quees'den şöyle söz eder.[6]

"... Adı geçen M. Kess'in Çemberlitaş'da yeniden yapılan üniversitede resim öğretmenliği yaptığı, buraya da (Harbiye) atandığı Takvim-i Vekayi'nin 1 Haziran 1870 tarihli baskısında yazılıdır. M. Kess Mahrec-i Aklam'da da resim öğretmenliği yapmıştır".

1845 yılında Mekteb-i Harbiye'nin eğitim programında bazı değişiklikler yapılmıştır. Buna göre okul Mekteb-i Fünun-u İdadiye ve Mekteb-i Ulum-u Harbiye adıyla iki kısma ayrılır.[7] Bu ilk şekle göre resim dersi 2. 3. 4. ve 5. sınıflarda okutulmaktadır. İdadilerde önceleri yabancı öğretmenler ile Mühendishane ve Harbiye çıkışlı öğretmenler resim dersi vermişlerdir. Ancak bu subaylar rütbeleri yükseldikçe başka görevlere atanıyor ve idadilere bütün dersler için öğretmen sıkıntısı çekiliyordu. İdadilerin öğretmen ihtiyacını karşılamak üzere ilk olarak 1280 (1863-64) yılında Harbiye'de bir yardımcı sınıf kurulmuştur. Harbiye'den mezun olan subaylar öğretmenlik mesleğini seçerlerse bu sınıfta üç yıl daha okuyacak sonra yüzbaşı rütbesiyle mezun olarak öğretmenlik yapacaklardı.[8] Bu sınıf altı yıl sonra kaldırılır. 1877 yılında Menşe-i Muallim adıyla sınıf-ı evvel ve sınıf-ı sani olarak iki bölüm halinde yeni bir öğretmen sınıfı kurulur. Bu bölümde isteğe bağlı olarak sınıf-ı evveli seçenler dört yıl öğrenim görerek idadilere, sınıf-ı saniyi seçenler iki yıl öğrenim görerek rüştiyelere öğretmen olarak atanırlar. Menşe-i Muallim sınıfının resim öğretmenliği bölümünü seçen öğrencilerin gördükleri dersleri yine Mirat-ı Harbiye'den öğreniyoruz.[9]



Rodos adası seferi, Zekai Paşa.

" Sınıf-ı sani ressamlığı müddet tahsil iki sene dersleri; hendese-i resmiye (tasarı geometri), menazır (perspektif) ve gölge, resm-i hatti (teknik resim), karakalem resim, sepya resim (boyama), çini ile resim, boyalı resim, resim kopyası, modelden resim, tarama, yalama, müsvedde.

Sınıf-ı evvel ressamlığı müddet tahsil dört sene dersleri;

Hendese-i resmiye, menazır ve gölge, resm-i hatti, karakalem resim, sepya resim, çini ile resim, boyalı resim, kopya ve modelden resim, tabiattan resim, tasviri ve hayali resim, yağlıboya resim, makina, fotografçılık, elbise tarihi". Ayrıca aynı bölümde "Burada hitam bulunan işbu program 1294 senesinde Mekteb-i Harbiye-i Şahane'de tab ve temsil olunmuştur" şeklinde bir açıklamada yer almaktadır.

Ancak menşe-i muallim sınıfının kuruluşundan önce Mühendishane'de olduğu gibi Harbiye'de de topçu, piyade, istihkam gibi sınıfların yanında 1857'den[10] itibaren ressam sınıfı vardır. Buna göre Menşe-i muallim sınıfının kuruluşundan önce, idadilerde resim öğretmenliği yapan subayların bu sınıflardan mezun olduğu söylenebilir. Harbiye'den 1894 yılında mezun olan Celal Esad Arseven hatıratında hem bu konuda hem de Harbiye'deki resim eğitimi hakkında şunları anlatır.[11]

" ... Rüştiye-i Askeriyeler o zamanının resim tedrisine ehemmiyet veren yegane mekteplerdi. Mühendishane ve Harbiye mekteplerinde resim öğrenmiş zabitlerden resim hocaları tayin edilmişti. Bunlar ilk sınıflarda tahtaya tebeşirle hendesi resimler yapar ve talebe bunları albümlerine kurşun kalemle çizerdi. Daha yukarı sınıflarda Avrupa'dan gelen taş basması modellerden çiçek, hayvan, insan ve manzara resmi yaptırırlardı. Eşyadan ve tabiattan resim yapmak yoluna gidilmediği gibi suluboya ve yağlıboya da gösterilmezdi. Boyalı resim ancak idadiyelerde ve Harbiye'de öğretilirdi. .... Mektebteki Hünkar Dairesinin büyük salonu resme tahsis edilmişti. Talebe-

ler arasında resme hevesi ve istidatı olanlar burada yağlıboya resim çalışırlardı. Bunlar rüştiye ve idadilerde de resim dersi görerek hayli ilerlemiş olanlardı.

Şeker Ahmet Paşa ve o zaman koağası olan Üsküdarlı Ali Rıza Bey gibi tanınmış hocaların nezareti altında çalışan bu talebeler artık yalnız büyük kıtada yağlı boya tablolar yapıyorlardı. Fakat insan resimleri yapmazlar ve canlı modelden çalışmazlardı. Fotoğrafilerden büyütmek veya basma resimlerden kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kağıthane, Kızkulesi, Beylerbeyi Sarayı, ormanlık gibi figürsüz sırf manzara, meyva ve çiçek resimleri idi. İnsan resimleri ile kompozisyon yapılmazdı.

Talebenin başladığı resimleri tashih için sehpa önüne oturan Hoca Ali Rıza Bey ekseriya saatlerce bu tabloda çalışarak onu bitirirdi. Bu sebeple resimlerin çoğu aynı ressamın eseri denilecek kadar birbirine benzerdi. Yapılan bu resimlerden intihap olunanları her sene yaldızlı ve tepesi armalı çerçevelere geçirilerek padişaha takdim edilir ve altlarına kulları diye imza edilmiş olan bu eserlerin sahiplerine İhsan-ı Şahane olarak paralar gönderilirdi".

Feyhaman Duran'ın peysaj çalışması karton üzerine yağlıboya.

Bu satırlardan da anlaşıldığı gibi Osmanlı sultanları askeri okullarda verilen resim eğitimini çeşitli vasıtalarla desteklemişlerdir. Örneğin Sultan Abdülmecit döneminden başlayarak bu eğitimin sonuçlarının görülmesi amacıyla okul sergileri düzenlenmiştir. Okul sergilerinin ilk örneği, Temmuz 1849 Harbiye ve Maçka Askeri İdadisi'nde sergilenen öğrenci resimleriyle gerçekleşmiştir.[12] Karakelem, yağlıboya, suluboya, litografi gibi tekniklerde yapılan bu resimlerden, onaltı tanesinin beğenilerek padişaha sunulduğu da bilinmektedir. Okul sergileri sonraki yıllarda da devam etmiştir. 1907 yılının Servet-i Fünun dergisinde Sultan Mehmed Reşad'ın sergisi sırasında çekilen bir fotoğrafı ve sergi salonlarından fotoğraflar da yayınlanarak, "Mekteb-i Harbiye'de küşad olunan sergi" başlığı ile bir sergi haberi yer almaktadır.[13] Aynı haberde resimlerden beş adedinin bir önceki yıl yine Mekteb-i Harbiye'de düzenlenen sergide yer aldığı şeklinde bir bilgi de bulunmaktadır.

Batılı modeller örnek alınarak açılan askeri okullardan, batı bilgi ve tekniğinin yerinde öğrenilmesi amacıyla Avrupa'ya öğrenci de gönderilmiştir. İlk öğrenci grubu 1829 yılında Sultan II. Mahmud'un iradesi ile gönderilmiştir. Bu tarihten sonra 1834, 1835, 1846, 1850, 1854, 1859 yıllarında Mühendishane'den İngiltere, Fransa ve Avusturya'ya askeri amaçlarla öğrenci ve subaylar gönderilmiş, bu uygulama sonraki yıllarda da devam etmiştir. Mehmed Esad'ın Mirat-ı Mühendishane ve Mirat-ı Mekteb-i Harbiye adlı kitaplarında her iki okuldan Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin isimleri, hangi yıl nereye gittikleri ve dönüşlerinde ne gibi görevlerde bulundukları ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

1834 ve 1835 yıllarında Mühendishane'den İngiltere'ye iki subay on öğrenci gönderilmiştir. Mirat-ı Mühendishane'ye göre subaylar İstihkam kaymakamı Bekir Bey ve İstihkam Alay Emini Emin Bey, öğrenciler ise İbrahim, Derviş, Eyüp, Yusuf, Süleyman, Mahmud, Tahir, Arif, Ahmed ve Halil isimli kişilerdir.[14] Bu öğrencilerden İbrahim Efendi "ünlü ressam Ferik İbrahim Paşa" olarak tanıtılmaktadır. İstihkam kaymakamı Bekir Bey ise Mühendishane Nazırı Bekir Paşa olarak tanıtılmaktadır. Ressam olmamasına karşın okulun eğitim programının Islahatı sırasında, batı tarzı resim eğitiminin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Mirat-ı Mühendishane'de Bekir Paşa'nın resimle ilgili faaliyetleri şu şekilde anlatılmaktadır.[15]

"taş ve bakır üzerine grave sanatının mektebte tamimi için Avrupa'dan öğretmen getirtmeye çalıştı ve gelen öğretmenin yanına resme istidatı olan öğrencilerden Hasköylü Rıza Efendi, Hasköylü Emin Efendi, Balatlı Salih Efendi ve sairi matbaaya tayin eyledi ...".

İlk Türk ressamlarından Mühendishane 1837 mezunu Hüsnü Yusuf Bey'in Avrupa'ya gönderilmesinden

Mirat-ı Mühendishane'de söz edilmemektedir. Ancak Elvah-ı Nakşiye'ye göre sanatçı Fethi Ahmed Paşa'nın desteği ile resim eğitimi görmek üzere Paris, Belçika ve Berlin'e gönderilmiştir.[16] Yine Mühendishane'de adı geçmemesine karşın, S. P. Boyar, Eyüplü Şükrü Bey'in 1834 yılında İngiltere'ye gönderildiğini ve yurda döndükten sonra Bahriye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak çalıştığını belirtmektedir.[17]

Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den de ilk olarak 1834 ve 1835 yıllarında Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Mirat-ı Harbiye'de 1835 yılında Viyana'ya gönderilen öğrenciler arasında adı geçen Mülazım İbrahim Efendi "merhum ressam Ferik İbrahim Paşa" olarak tanıtılmaktadır.[18] Ancak sanatçının Mirat-ı Mühendishane'de 1834-1835 yıllarında İngiltere'ye gönderilen öğrenciler arasında adı geçmekte ve burada "Ferik ressam İbrahim Paşa" olarak tanıtılmaktadır.[19] Aslında Ferik İbrahim Paşa 1835 yılında Mühendishane'den mezun olmuştur. Yine 1835 yılında Paris'e gönderilen Tevfik Paşa, Mirat-ı Harbiye'de "Erkan-ı Harb reisi merhum ressam Tevfik Paşa" olarak tanıtılmıştır.[20]

Kurtuluş Savaşı'nda Türk askerleri, Sami Yetik 1924.

1860 yılında Sultan Abdülmecid döneminde Paris'te Fransa'daki orta öğretim okulları seviyesinde, Türk öğrencilerin eğitimi için, Mekteb-i Osmani adıyla bir okul kurulmuştur. Bu okula önceleri Mülkiye, Tıbbiye, Mühendishane, Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencileri daha sonra da sivil okullardan öğrenci gönderildiği bilinmektedir. 1874 yılında kapatılan okulun eğitim programında bulunan resimle ilgili dersler menazır, resm-i hatti, resm-i taklidi ve resm-i mücessemdir.[21] Bu okulda öğrenim gördüğünü bildiğimiz asker ressamlar arasında Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed Paşa gibi ünlü isimler de vardır. Bunlar bir yandan Mekteb-i Osmani'ye devam ederken diğer yandan Paris'teki ünlü ressamların atölyesinde resim eğitimi almışlardır.

Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine sonraki yıllarda da devam edilmiştir. Bu uygulama önceleri sadece batı bilgi ve tekniğinin yerinde öğrenilmesi amacını taşımaktadır. Ancak daha sonra sanat eğitimi de bu uygulamanın amaçları arasında yer almıştır. Özellikle resim eğitimi almak üzere yurt dışına gönderilen ressamlarımız arasında 1880'de Halil Paşa, 1908-1910 yıllarında M. Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij gibi Türk resminin gelişiminde önemli katkıları bulunan ressamlar sayılabilir.

1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi adıyla kurulan güzel sanatlar akademisinde verilen eğitimle Türkiye'de resim eğitimi akademik bir disipline sokulmuştur. Ancak bundan önce gerek yurt içinde askeri okullarda gerekse yurt dışında resim eğitimi alan ve mezun olduktan sonra yaşamlarını; eser vererek, resim öğretmenliği yaparak, yurt içindeki her türlü sergi ve sanatçılar arası topluluklara katılarak resim etkinliği içinde geçiren asker ressamlar 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar, Türk resim sanatının batılı anlamdaki gelişiminde etkin bir role sahip olmuşlardır. Yüz yıllık bir zaman dilimi içerisinde asker ressamlar arasında öğretmen-öğrenci ilişkileri olmuştur. Sezer Tansuğ'un asker ressam kuşakları arasında yaptığı tasnif[22] denemesine göre doğum tarihleri 1820 civarında olanlar birinci kuşağı oluşturur. Bu kuşaktan üç önemli isim Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa'dır. İkinci kuşak doğum tarihleri 1840 civarında olan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekai Paşa, üçüncü kuşak 1860 civarında doğmuş olan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. Dördüncü kuşak temsilcileri, 1910 yılında Sanayi-i Nefise'de açılan Avrupa sınavını kazanarak Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda geri dönen ve

1914 kuşağı ressamları arasında tanınan M. Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Cemal, M. Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmed Ali Laga, Cevat Göktengiz gibi ressamlardır. Beşinci kuşak temsilcileri ise doğum tarihleri 1890-1910 yılları arasına rastlayan Ali Rıza Beyazıt, Arif Kaptan, Adil Doğançay gibi ressamlardır. Dördüncü kuşaktan itibaren asker ressamların çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi'ne de devam etmişlerdir.

Birinci kuşak temsilcilerinden Ferik İbrahim Paşa daha önce de bahsedildiği gibi Mühendishane'den mezun olduktan sonra 1835 yılında Viyana'ya gönderilmiştir. Mühendishane Nazırlığı gibi önemli bir görevde de bulunan sanatçının padişaha resim dersi verdiği hatta padişahın bir portresini yaptığı bilinmektedir. Bu kuşaktan Hüsnü Yusuf Bey 1837'de Mühendishane'den mezun olduktan sonra Avrupa'ya gönderilmiş, yurda döndükten sonra Mühendishane'de resim öğretmenliği yapmıştır. İkinci kuşak temsilcilerinden Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey ilk Türk doğa temsilcilerindendir. Daha önce de bahsedildiği gibi 1865 yılında Harbiye'den mezun olan Süleyman Seyyid Bey 1862'de Paris'e gönderilmiş ve Paris'de Mekteb-i Osmani'de okumuş aynı zamanda Cabanel'in atölyesine devam etmiştir. 1865 yılında Tıbbiye'den mezun olan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid Bey ile birlikte Paris'e gönderilerek Mekteb-i Osmani'de okumuştur. Aynı zamanda Boulanger ve Gerome atölyelerinde resim eğitimi alan sanatçı yurda döndükten sonra resim öğretmenliği yapmış, Sultan Abdülmecid döneminde 1869 yılında Osmanlı sarayında misafir-i ecnebiye teşrifatçılığı görevine tayin edilmiştir. Adeta Sultan Abdülaziz'in sanat danışmanlığını yapan sanatçı bu dönemde bir çok Avrupalı ressamın eserlerini saray koleksiyonu için satın almıştır. Şeker Ahmed Paşa'nın dönemin resim etkinliği içinde gerçekleştirdiği en önemli etkinliklerden biri de kuşkusuz düzenlediği sergilerdir. İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi 1873 yılında onun tarafından düzenlenmiştir.[23] Mesud Bey, Ali Bey, Ahmed Ali Bey (Şeker Ahmed Paşa), Guillemet, Hayette, Madam Guillemet, Bourmance, Acquarone, Matmazel Stozomberg, Yusuf Bahaddin Bey, Naim Bey gibi ressamların katıldığı sergi saray çevresince desteklenmiş, Sultan Abdülaziz ve Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi'nin birer portreleri sergilenen eserler arasında yer almıştır. Ayrıca ücret karşılığı gezilen sergiden elde edilen gelir Mekeb-i Sanayii adındaki zanaat okuluna verilmiştir. Hakayik-Ül Vekayi, Basiret, La Turqui gibi gazetelerde yayınlanan sergi ilanları ve eleştiri yazıları ile halkın ilgisi çekilmiştir. Benzer bir sergi 1875 yılında yine Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenmiştir. Toplumda resim sanatının tanınmasına katkı sağlayan bu tür sergiler sarayın ve devlet yöneticilerinin desteği ile sürmüştür. Bu sergilerin önemli bir yönü de, basın ilanları ve bazı dükkanlara asılan ilanlar yoluyla yağlıboya resim satıldığının duyurulması sonucu ilk piyasa hareketlerinin başlamasıdır. Ayrıca bu tür etkinliklerin bir sonucu olarak 19. yüzyıl sonlarından itibaren sanatçılar arasında bazı örgütlenmeler ortaya çıkmıştır.

Ali Sami Boyar'ın Ayasofya adlı sulu boya çalışması.

Asker ressamların üçüncü kuşak temsilcilerinden Hoca Ali Rıza izlenimci peyzajları ile olduğu kadar asker ressamların hocası olarak da tanınır. 1884 yılında Harbiye'den mezun olduktan sonra Harbiye'de öğretmenlik yapmıştır. Yine izlenimci peyzajları ile tanınan Halil Paşa bu kuşağın ikinci önemli temsilcisidir. Mühendishane'den mezun olduktan sonra 1880 yılında Sultan Abdülaziz'in iradesi ile Paris'e giderek Gerome'un atölyesinde çalışmıştır. 1886 yılında yurda döndükten sonra bir yandan askeri okullarda öğretmenlik yaparken diğer yandan İstanbul'daki sergi etkinliklerine katılmıştır.

M. Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Cemal, M. Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmed Ali Laga gibi dördüncü kuşak asker ressamlar dönemin resim etkinliği içinde ak-

tif rol almışlardır. Türk resminde 1914 kuşağı veya Çallı kuşağı olarak tanınan topluluğun içinde yer alan bu sanatçılar, Sanayi-i Nefise çıkışlı sanatçılarla birlikte 1910 yılında açılan Avrupa sınavını kazanarak Avrupa'ya gönderilmişler ancak Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine çoğunluğu 1914 yılında yurda geri dönmüşlerdir. Üslup eğilimi yönünden izlenimci niteliği yakıştırılan 1914 kuşağı sanatçıları, savaş ortamına karşın 1916 yılından itibaren İstanbul'da durgunlaşan sergi etkinliklerini başlatmışlardır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Enver Paşa tarafından İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırılmak üzere kurulan Şişli atölyesinde savaş resimleri yaparak Türk resim tarihinin en ilginç olaylarından birini gerçekleştirmişlerdir. Burada ressamların bazıları cepheye gönderilerek bazıları da atölyede çalışarak savaş temalı resimler yapmışlardır. Atölye çevresindeki arazide hendekler kazılmış, model olarak kullanılmak üzere buraya silahlı bir manga asker, çeşitli silah ve üniformalar gönderilmiştir. Şişli atölyesinde üretilen resimler ilk kez 1918 yılında Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenmiştir. Daha sonra bu sergi Viyana ve Berlin'e gönderilmiş ve yurt dışı organizasyonunda Celal Esad Arseven ile Namık İsmail Bey görevlendirilmiştir.[24] Çeşitli kaynaklara göre Viyana ve Berlin sergileri gerçekleştirilmiştir. Ancak Celal Esad Arseven serginin sadece Viyana'da açılabildiğini, Berlin sergisinin ise savaşın hız kazanması nedeniyle iptal edildiğini anılarında anlatır.[25] Kuruluşu ve etkinlikleri savaş ortamında ordu tarafından desteklenen Şişli Atölyesi, Türk resminde ulusallaşma sürecinin başlangıç aşamasında değerlendirilmesi gereken bir olgu olarak önem taşımaktadır.

Hikmet Onat'ın salacak iskelesi adlı ahşap üzerine yağlı boya çalışması.

Bu dönemde dördüncü kuşak asker ressamların yer aldığı diğer bir resim etkinliği 1908 yılında Şehzade Abdülmecid Efendi'nin onursal başkanlığında Osmanlı sanatçıları arasında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Topluluğun Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi adıyla çıkardığı gazetede, dönemin Türk ve yabancı sanatçılarıyla birlikte M. Sami Yetik, Mehmed Ali Laga gibi asker ressamların da sanatla ilgili eleştirileri ve eskizleri yayınlanmıştır. Yine gazeteden öğrendiğimize göre cemiyetin Cağaloğlu'nda sürekli bir sergi salonu vardır.[26]

Bu salona resim kabul şartları 13 madde ile belirtilmiştir. Buna göre salona yağlıboya, karakalem, suluboya vs. tekniklerde her boyutta resim kabul edilebilmektedir. Resimlerin orijinal olmaları, kesinlikle kopya olmamamları, ancak sanat çevrelerince kabul görmüş olanların kopya oldukları açıklanarak salonda sergilenebileceği belirtilmektedir. Haftada bir gün özel ziyaretçilere olmak üzere hergün ziyarete açık olan sergi salonuna giriş ücretlidir (bir kuruş). Resim sahiplerine verilen bazı garantiler de bu maddeler arasında yer almaktadır. Eser sahibinin izni olmadan eserin kopya edilemeyeceği, ücreti ödenmedikçe alıcıya eserin teslim edilemeyeceği gibi. Bundan başka 1914 kuşağı sanatçıları tanıtım amacıyla Türk kulubünde bir sergi düzenlemiş ve bu sergiler 1916 yılından itibaren her yıl Galatasaray Lisesi salonlarında tekrarlanmıştır. Bu dönemdeki sergi etkinlikleri sarayın desteği ile yapılan etkinliklerden çok, toplum içinde yaygınlaşan sanat olgusunun sonucu gerçekleşmiştir.

Sonuç olrak 18. yüzyılın sonunda askeri okulların eğitim programına alınan resim dersi başlangıçta çağdaş teknolojinin askeri alanda kullanımını amaç edinen teknik resim niteliğindedir ve zamanla sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Bu olay 18. yüzyıldan itibaren tanınmaya başlayan batı tarzı resmin Türk resmine gerçek anlamda girişini gerçekleştirmiştir. Askeri okullarda verilen resim eğitimi iki açıdan daha önem taşımaktadır. Birincisi bu eğitim, Osmanlı'daki sanat eğitiminde usta-çırak ilişkisinden okul eğitimine geçişin başlangıcıdır. Diğer önemli nokta da askeri okul çıkışlı ressamlar, başka hiçbir ülkede örneğine rastlanmayan asker ressamlar kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca asker ressamlar batı tarzı Türk resim sanatını başlatan ilk Türk ressamları ünvanını da kazanmıştır.

Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı'ndan istenecek slayt listesi ve etiket bilgileri;

1) Sahra Köyü
Halıcılarlı Sadık, 1890
Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x98 cm.
Env.No.; 6899
Halıcılarlı Sadık Mekteb-i Harbiye öğrencisidir.

2) Hücuma Kalkış
M. Sami Yetik, 1914
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm.

3) Yaralı Asker
Ali Cemal, 1915
Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm.

4) Borazancı
Ali Sami Boyar
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x60 cm.

5) Kurtuluş Savaşı'nda Türk Askerleri
M. Sami Yetik, 1921
Tuval Üzerine Yağlıboya, 192x295 cm.

6) Küçüksu
Halil Paşa
Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm.

7) Balıkçılar
Halil Paşa, 1922
Tuval Üzerine Yağlıboya, 29x44 cm.

---

1 M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul 1971, s. 323.
2 M. Cezar, a.g.e., s. 330-332.
3 Ç. Uluçay-E. Kartekin, *Yüksek Mühendis Okulu,* İstanbul 1958, s. 94, 500.
4 M. Cezar, a.g.e., s.333.
5 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Harbiye,* İstanbul 1310, s. 26.
6 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu. Türk Resim Sanatı Tarihi* (bugünkü dile aktaran G. Elibal), İstanbul 1970, s. 32.
7 Mehmed Esad, *a.g.e.,* s. 37-51.
8 Mehmed Esad, *a.g.e.,* s. 82.
9 Mehmed Esad, *a.g.e.,* s. 129,130.
10 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Harbiye,* s. 279, 280.
11 C. E. Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım,* İletişim yay., İstanbul 1993, s. 36, 46.
12 S. Öner, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923),* MSÜ, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 19991, s. 21.
13 *Servet-i Fünun,* no; 931, c. 26, İstanbul 1325 (1907). s. 323,324.
14 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Mühendishane,* İstanbul 1312, s. 64, 65.
15 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Mühendishane,* İstanbul 1312, s. 63.
16 Halil Edhem, *a.g.e.,* s. 33.
17 S. P. Boyar, *Osmanl İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları,* Ankara 1948, s. 30.
18 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Harbiye,* İstanbul 1310, s. 19.
19 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Mühendishane,* İstanbul 1312, s. 64.
20 Mehmed Esad, *Mirat-ı Mekteb-i Harbiye,* İstanbul 1310, s. 19.
21 M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul 1971, s. 369.
22 S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul* 1986, s. 63, 64, 69, 149, 150.
23 M. Cezar, *a.g.e.,* s. 389-402.
24 Halil Edhem, *a.g.e.,* s. 45.
25 C. E. Arseven, *a.g.e.,* s. 63,64.
26 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi,* no. 1, İstanbul 1326, s. 8, 9.

OSMANLI'NIN İHTİŞAMI VE BATILI RESSAMLAR

DR. NEVİN YÜCEL CELBİS
MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

"Sultan bir yabancı elçiye ve özellikle de İran elçisine büyüklüğünün ihtişamını göstermek istediği zaman Davut Paşa Kır Sarayına gezmeye giderdi. Bir gece öncesinden, ileri gelen saray erkanına, kente dönmek istediğini bildirir ve tantana ile dönerdi.

Yaz Sarayı'ndan kentte kadar, yollara kum dökülür; tüm Saray erkanı, görevliler bu saltanat girişini karşılamak için hazırlanırlardı.

Tıpkı 1612 yılında Sultan I. Ahmet'in yaptırdığı gibi: En önde 2000 civarında silahlı, tören giysileri içinde Saray muhafızları yer alıyordu; bir topçu bölüğü onları takip ediyordu. Sonra kadılar ve bütün adli erkan ki oldukça kalabalıklardı. Başvezir, diğer vezirler, paşalar, beylerbeyleri çok gösterişli ve büyüleyici bir görüntü sergiliyorlar, ihtişamları ile birer kral gibi görünüyorlardı; sanki Osmanlı kralının birer esiri gibi algılanıyorlardı. Onları takiben Saray mensupları geliyordu. Saray görevlileri ait oldukları yerin büyüklüğe yakışır bir şekilde geçiyorlardı. İçlerinden on tanesi birer güzel deveyi çekiyorlardı; sonuncusu kıymetli taşlarla süslü altın işlemeli bir örtü taşıyordu, selesi incilerle bembeyaz, elmaslarla pırıl pırıldı; sultanın kalkanı bu deveye altın kordonlarla bağlı idi. İmparatorluk ailesinin geri kalanları aynı düzen içinde onu takip ediyorlardı. Elli yeniçeri, sanki sultan avdan dönüyormuş gibi ellerinde, en güzellerini Fransız elçisinin hediye ettiği kırmızı deriden yapılmış kuşlarla geçiyorlardı. Peyk denilen sultanın piyade askerleri, şık giyimleri ve başlarında altın kaplama gümüşten miğferleri ile, küçük bir grup teşkil ediyorlardı. Onları altmış adet okçu takip ediyordu. Sultan I. Ahmet bu grubun arasında yer alıyordu. Altın kumaş üzerine inci ve elmas işlemeli bir elbise giymişti.

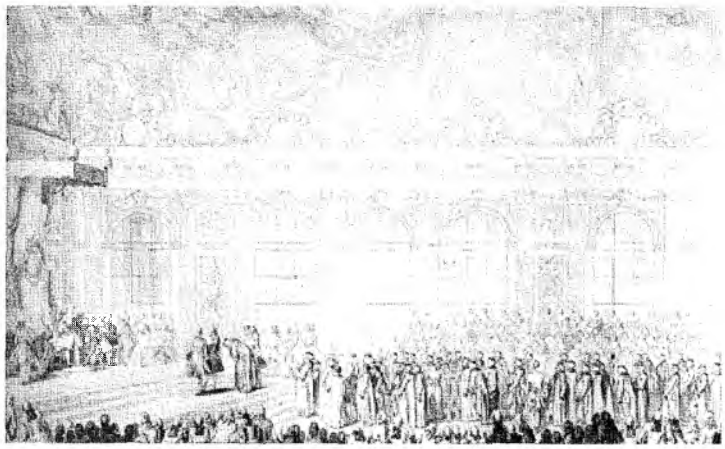
A. Favray, Sultanın, Elçi Saint- Priest'i Kabul Töreni. tual üzerine yağlı boya.96.5x 126 cm. özel koll.

Olağanüstü büyüklükteki sarığında beş balıkçıl kuşu tüyünün ortasında paha biçilmez bir elmas taşıyordu; elmaslardan yapılmış bir kordon bütün sarığını aşağıdan yukarıya süslüyordu. Parmağında çok büyük elmas bir yüzük vardı ve bu değerli yüzük öyle parıldıyordu ki bakanların gözleri kamaşıyordu. Sultan koşum takımları çok gösterişli olan bir ata binmişti. Eğeri altın, inci, elmasla işlenmişti. Atın gemi ve üzengileri som altından olup bir sürü elmasla zenginleştirilmişti; boynunda kıymetli incilerden yapılmış büyük bir kolye taşıyordu.

Sultanı üç atlı takip ediyordu: Birincisi kraliyet kılıcını taşıyan Silahtar Ağa; İkincisi sultanın sarığını taşıyan Turbandar Ağa ve sultanın kaftanını taşıyan Çuhadar Ağa. Her üçü de çok süslü idiler. Bir grup seyis ve memurlar, soylular onları atlarıyla takip ediyorlardı. Arkalarından altmış kadar atlı, neşeli bir müzisyen grubu (Mehter), borazan, zil ve trampet çalıp şarkı söyleyerek geliyorlardı.

Kraliyet Av kortejinin geri kalan kısmı onları takip ediyordu.

Bunlar, Sultanın yüz adet peyki; bunlardan elli tanesi sultanın şahinlerini taşıyorlardı. Kuşların başlıkları da elmaslarla bezeli idi. Haremağaları ve otuz kapıkulu arkalarından geliyordu. Şahinleri taşıyan peykler zengin süslü elbiseler içinde, güzel atlara binmişlerdi ve ellerindeki kuşları çok zarif taşıyorlardı. Aynı gruptan dört atlı, eğerlerinin önünde, altın kumaşlar giydirilmiş leoparlar taşıyorlardı. Onları genç ve yakışıklı peykler takip ediyorlardı. İran Elçisi, sultan geçerken, yüz parça ipek kumaşı, sarayının önüne attırmıştı. Sultanın okçuları bunları aldılar.



C.N.Cochin. Kral XV. Louis'nin, Versailles'da, Sultanın elçisi Said Paşayı kabul töreni. Kurşun kalem ve çini mürekkebi. Paris, Louvre

Bu kortej 15.000 kişiden meydana gelmişti ve İran'la dost oldukları dönemde idi. Ama bir savaş söz konusu olduğunda şekli değişiyordu. Türkler, İran Elçiliği'nin önünden 150.000 ya da daha fazla sayıda savaşçılarla geçiyorlardı."[1]

Yukarıdaki satırlar XVII. yüzyılın ilk yıllarında İstanbul'a gelen bir gezginin, Baudier'nin, seyahat anılarını yazdığı kitaptan alınma. XVII. ve XVIII. yüzyıllar Osmanlının Batı'da merak uyandırdığı, gezginlerin çoğaldığı,içinde Türklerin yer aldığı, Sultanın sarayında geçen romanların ve tiyatro oyunlarının yazıldığı yıllar oldu.[2] *Uzak ülkelerdeki maceralar her zaman halkın ilgisini çekmişti. Hele Galland 1704'de "Binbir Gece" yi çevirince, bu yayınların sayısını hayli artırmıştı.* " ve hayal gücü bu Doğuluları oldukça uydurma bir biçimde giydirdi: Uçuşan elbiseler, her genişlikte sarıklar, sorguçlar."[3]

Batılı'nın Osmanlı'yı tanımasında elçilerinin de büyük rolü oldu. Görevle İstanbul'a gelirken beraberlerinde ressamlarını da getirdiler ve politikanın ve ticaretin yanı sıra sanatı da yönlendirdiler. Osmanlı'nın giyim kuşamı, sakalı, nezaketi, selamlaşma şekli Avrupalılara öylesine yabancı idi ki[4] *elçiler her şeyi resimlerle belgelemek istediler. İmparatorluk halkının kıyafetlerindeki çeşitlilik ; zengin, renkli, alışılmadık bir yığın ayrıntı ile, özellikle erkek giysilerindeki farklılaşmalar, Batılı Elçilerin kıyafet albümleri ısmarlamasını sağladı. Osmanlı İmparatorluğu'nda, önemli görevlerdeki kişilerin elbiselerinin rengi ile uzaktan tanınmaları mümkündü: Bu farklılıklar elbiselerin astarlarına, kol kesimlerine, kürkten yapılan süslemelere kadar düşünülmüştü. Hele sarıklar ve sakal biçimleri söz konusu olduğunda farklılık iyice belirginleşirdi. Müftüler beyaz giyinirlerdi ; vezirler yeşil, mabeyinci kırmızı, ulema mor, mollalarsa gök mavisi rengini kullanırlardı. Ayakkabıların renklerinde de farklılaşmalar vardı. İmparatorluk görevlileri sarı, saray memurları açık kırmızı ayakkabı giyerlerdi.*[5] *Görülüyor ki elbiselerdeki çeşitlilik süslenmenin ötesinde, sembolik bir anlam taşıyor.*

Osmanlı İmparatorluğu gücünü kaybetmeye başladığında daha önceleri pek önemsemediği diplomatik ilişkiler gündeme geldi. XVIII. yüzyılda Batıya elçiler gönderilmeye başlandı.

O güne kadar bir Türk görmemiş olan Batılılar için yeni bir tutku başlıyordu. 1721 yılında Fransa'ya olağanüstü Elçi olarak gönderilen Mehmet Efendi, bir Türk görebilmek ve meraklarını giderebilmek için çok uzaklardan gelip saatlerce bekleyen Fransızların bu

J.F. Martin, Sultanın Mekke Kervanı, 1748. Tual üzerine yağlı boya. 54x135cm.özel kol.

tutumuna şaşırmıştı. 1790 yılında Berlin'e giderken Cöpenick'te mola veren Osmanlı Elçisi Azmi Efendi . "Ulu Sultanımız otuz yıldan beri Berlin'e bir elçi göndermediğinden, şehir halkı gelişimize kadar sabredemedi; kışa, kara aldırmadan, kadın, erkek, arabalarla, atlarla ya da yaya olarak, bizi seyre geldiler." *diye yazıyordu.*[6]

Osmanlı Elçilerinin Batı başkentlerinde görünmeleri Batı'da Osmanlı üzerinde düşüncelerin oluşmasına yol açtı, farklılıklar görüldü: davranışları, giyim kuşamı, gelenekleri incelenmeye başlandı. Bu merak giderek bir modaya dönüştü: Turqueries. Türk gibi giyinmek, oturmak, çubuk içmek özellikle Fransa'da, Mehmet Efendi'nin elçiliği ile ortaya çıkan bir eğilimdi.

L.F. Cassas. Sultanın Bayram Alayı. Sulu boya, 45x60 cm. Chateaouroux, Musée Bertrand.

Bu modadan ressamlar da etkilendiler ; Elçinin Paris'e girişi, saray'a gelişi tablolara konu oldular. Charles Parrocel'in "Mehmet Efendinin Tuilleries'e Girişi", Charles- Nicolas Cochin'in "XV. Louis'nin, Versailles'da, Sultanın Elçisi Said Paşa'yı Kabul Töreni" gibi.

İstanbul'daki Elçilik ressamları ise Elçi Kabul Törenlerini resmetmekle görevliydiler: Bu törenler sırası ile, törenle saraya geliş, Baş vezirin elçi onuruna verdiği ziyafet ve sultanın huzuruna kabul törenleri idi. Elçilik ressamlarının o tarihi anı belgelemeleri gerekiyordu. Bu nedenle de tabloları gerçek gözlemlere dayanıyordu. Bu gün Van Mour, Favray, Melling, Hilair gibi ressamların tabloları birer belge değerindedirler.

Osmanlı İmparatorluğu'nun törenleri, Batılılar için alışılmadık gösterilerdi. Osmanlı'nın kuruluşundan beri uygulan, II. Mehmet'le kanunlaştırılıp zenginleştirilen, I. Süleyman'la da ihtişamın artırıldığı törenler, saraydaki kabullerin yanı sıra, Sultanın Cuma Alayı, Kılıç Alayı, Bayram Alayı, sultanın Edirne Sarayına Gidişi, sultanın İstanbul'a Dönüşü, Seferden Dönüş Töreni, Düğün Törenleri ve içlerinde en renkli olanı, Surre Alayı idiler.

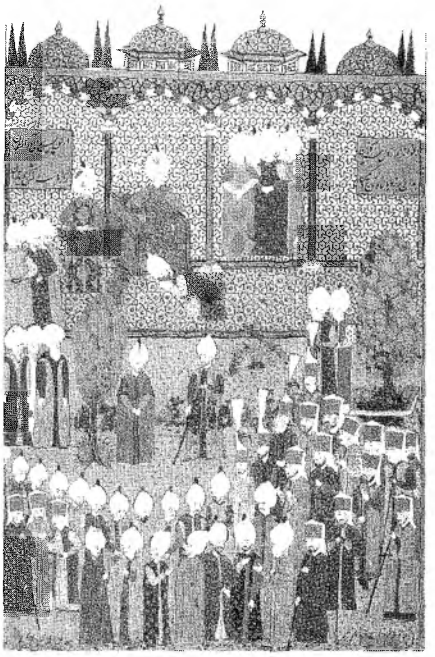
Osmanlı devletinin kuruluş yıllarında törenlerinde sadelik hakimdi. İlk Osmanlı sultanları alçak gönüllü, sade, barış yanlısı kişilerdi. Politikaları tevazuya dayanıyordu. Etraflarındaki güçleri onurlandırmayı biliyorlardı. Bu yüzden Elçileri ayakta karşılıyorlardı. II. Murat'ın dönemindeki saray törenlerinde de bu geleneğin sürdüğünü ve şatafattan kaçınıldığını görüyoruz. Batılılar bundan övgü ile bahsediyorlardı.[7] *Yine II. Murat'ın iki oğlu için düzenlenen sünnet düğününün çok sade ve samimi geçtiği biliniyor.*[8]

"Artık devir değişti. Bundan böyle, Doğudan Batıya gidilecek." *II. Mehmet bir değişimin başladığını böyle ifade etmişti. Yine de II. Mehmet'in ilk saltanat yıllarında, babasının sadeliğini sürdürdüğü bilinmekte: 1438'den 1458 yılına kadar Türklerin esiri olan Frère Georges de Mühlenbach anılarında* " Atların koşum takımları çok sade idi.; gösterişe ait hiç bir şey yok." *Ve ilave ediyor :* " Sultanı sadece iki genç adamı ile Sarayından camiye giderken gördüm. Dönüşünde hiç kimse yanına yaklaşmaya cesaret edemedi; hiç kimse, bizde adet olduğu gibi "Yaşasın Kral !" diye bağırmadı ya da yine bizde olduğu gibi sevinç gösterilerinde bulunmadı." " Sultan, ne elbisesinde ne de bindiği atta, onu diğerlerinden ayırt eden bir işa-

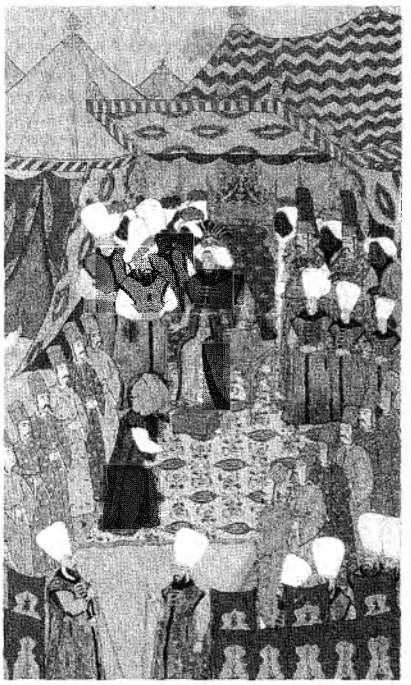
A.I. Melling'in bir deseninden gravür. Sultanın Bayram Alayı.

ret taşıyor. Onu, annesinin cenaze töreninde seyrettim; eğer bana göstermeselerdi, onu tanıyabilmeme imkan yoktu."[9]

II. Mehmet 'in büyük ve tek bir imparatorluk yaratma isteği, ihtişamın giderek ön plana çıkmasına neden olmuştu. Burada belki Bizans İmparatorluk törenlerinin de etkilerini görmek mümkün. Sultanın emri ile Kanunname-i Ali Osmanlı adıyla yeniden düzenlenen törenler adeta bir güç gösterisine döndüler. Ve sultan giderek halkından uzaklaştı : Nevbet vurulurken ataları gibi ayağa kalkmaması, yemeğini Devletin ileri gelenleri ile birlikte yemeyi reddetmesi, kendini halka ve saraylılara daha az göstermesi, kıyafetlerindeki zenginlik - kürk kullanımı II. Mehmet'le başlamıştı[10] - hep tek bir amaca yönelikti: İmparatorluğun gücünü göstermek.


Süleymannâme.

Kanuni Sultan Süleyman törenlerdeki zenginliği, ihtişamı daha da artırdı ve halkın arasına çok daha az katıldı. Törenlerde hiç konuşmamaya ve hareket etmemeye özen gösterdi.[11] Bu da imparatoru daha erişilmez, daha ürkütücü kıldı. Zamanında Sarayda dilsizler ve işaret dili ile konuşanlar çoğaldı. Sultanın kırk sekiz yıllık saltanatı sırasında İstanbul'a çok elçi gelmişti ama o, pek azını huzura kabul etti. *"1533 senesinde Alman İmparatoru tarafından gönderilen heyet sarayın I. avlusuna vardığında, orada iki fil ile bir zürafa, II. avluda zincire vurulmuş on aslan ile iki kaplan, Divan-ı Hümayun önünde de Enderun Ağaları ile süslü Solakları ve üçbin kadar silahlı yeniçeriyi görünce hem korkmuşlar, hem de şaşırmışlardı"*[12]


Surname-ı Vehbi. (Levni) III. Ahmet'in tebrik ve hediyeleri kabulü. Solunda üç şehzadesi ile.

Yine, 1548 yılında İstanbul'a gelen İran Şahı'nın kardeşi Elkas Mirza için düzenlenen Hünkar Alayı'nın ihtişamından hep söz edilmektedir: " *I. Süleyman Edirne'de bulunuyordu. İstanbul'a emsali görülmemiş bir debdebe ile girdi. Alayın önünde sakalar, hazine ve ağırlıklar yüklü katırlar, atlar ve develer, daha sonra bin nefer lağımcı, topçu, biraz geride dört bin sipahi geliyordu. Bunları Divan-ı Hümayun erkanı, nişancılar, defterdarlar, Kadıasker, dört tuğlu bayrakları ile Kubbe vezirleri, Vezir-i Azam ve maiyyeti, hademe-i hassa takip ediyordu.*

Elkas Mirza her kafileyi gördükçe padişah geliyor sanarak ayağa kalkıp kafile başını selamlamış, en sonunda padişahı görünce şaşırıp kalmış, Osmanlı ihtişamına hayran olmuştur."[13]

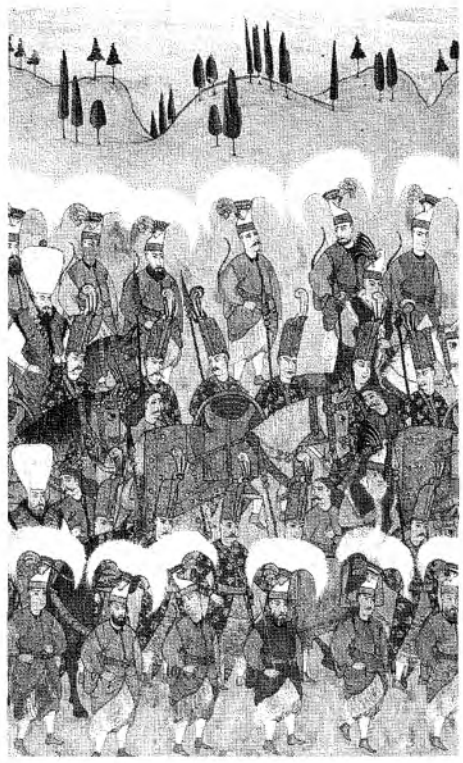
Böylece Hünkar Alayları giderek bir güç gösterisine, bir meydan okumaya dönüştü. Yazının başında da belirtildiği gibi törenlerin ihtişamı kente bir İran elçisi gelmişse daha da artıyordu.

Zira İran Şahı da Osmanlılar gibi gücünü sergilemeyi, zenginliği ile etkilemeyi seviyordu. Mesela, Sultan III. Murat'ın tahta çıkışını tebrik için İran Şahı tarafından gönderilen Şah Kuli Hanzade Tokmak Han, ikiyüzelli süvari ve beşyüz deve yükü hediye ile İstanbul'a gelmişti.

Osmanlılar da karşılık verdiler: *"Geleni karşılamak için Rumeli Beylerbeyi, çavuşlar, müteferrikalar, ikibinbeşyüz süvari karşı yakaya geçti. Elbiseler, atların takımları, başlarındaki tuğlar göz kamaştırıyordu. Padişah sefer bahanesi ile İstanbul dışına çıkmıştı. Asıl maksat, dönüş münasebeti ile saltanat gösterisi yapmaktı. Padişah her zaman yanında bulunanlardan başka, onikibin yeniçeri ile şehre girdi".*[14]

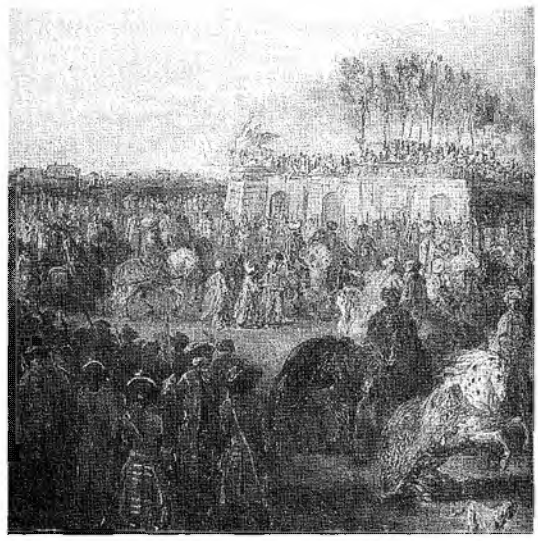
Cuma Alayları daha sade törenlerdendi. Sultan her Cuma günü, kendini halkına göstermek, sağlığı ile ilgili söylentileri ortadan kaldırmak, bazı isyanların neden olduğu tehlikeli havayı dağıtmak için camiye giderdi. Bu tören için oldukça sade giyinirdi ve küçük bir sarık takardı.

Devlet erkanı Cuma Alayı'na katılmaz, sadece sultanın muhafızları ve ailesi ona eşlik ederlerdi. *"dört kapıcı ile dört solak halkın uzattığı kağıtları toplarlar. Sultan buna özen gösterir. Bu nedenle paşalar sultanın saraydan çıkmasından hoşlanmazlar. Yolsuzlukların duyulmasından korkarlar. Sultan başı ile halkı selamlar ve altın ve gümüş paralar atılır. İki yanında iki adamı, altın ibrikte, sultanın susadığında içmesi için şerbet taşırlar. Cüceler ve komikler kortejin sonunda yer alırlar; onlarsız olmazdı. Bu,her geçit töreninde komik bir yan bulunduğunun ispatı gibidir. Tüm katılanlar üçyüz civarındadır."*[15]


Surname-ı Vehbi. (Levni). Yeniçeri Ağası ve Yeniçeriler.

Bayram Alayları çok daha gösterişli olurdu; bütün saray ileri gelenleri, görevliler, Kanun ve din adamları, vezirler ve Baş Vezir bu törende hazır bulunurlardı. Ressam Melling Bayram Alayı'ndaki mistik bir görüntüden söz eder. Yaklaşmakta olan kortejde Sultan bulutlar arasından esrarlı bir şekilde belirmiştir. Ve sonra bu olağanüstü görüntüyü peyklerin başlıklarını süsleyen kocaman tüylerin yarattığı anlaşılır.

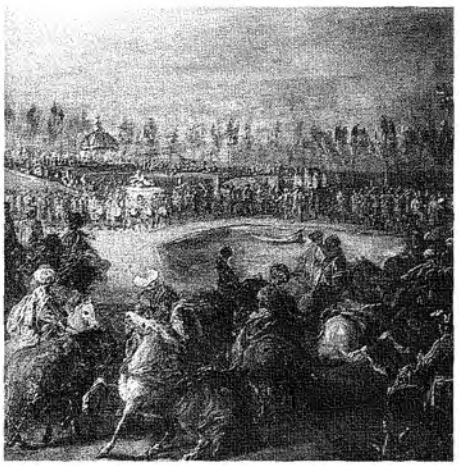
Osmanlı törenleri içinde en fazla kuralı olan en uzun ve en ayrıntılı törenler Elçi Kabul Törenleri'dir. En ufak bir yanlışın dahi affedilmediği bu törenler için görevliler şemalar çizer, törene katılacak olanların yerlerini, giriş çıkışların yönlerini not ederlerdi.[16] Tören günü, şafak vakti elçi Pera'daki sarayından alınırdı. Yeniçeriler, çevirmenler, sekreterleri ve diğer elçilik mensupları korteje dahildir. Elçi dışında hepsi yayadır; elçi ise bir iskemlede taşınır.


Surname-ı Vehbi. (Levni) Mehter.

Tophane Limanına varıldığında büyük, yedi çift kürekli bir kayık elçi ve sekreterini alır, çavuşbaşı onlara refakat eder. Bahçe kapısına varıldığında elçiye bir köşkte kahve, çubuk ve şerbet ikram edilir. Daha sonra elçi sultanın gönderdiği süslü bir ata biner, korteje buradan katılan üçyüz yeniçeri ile saraya giderdi. Baş vezir tarafından kabul edilip, onuruna verilen ziyafet sona erdiğinde, çavuşbaşı elçiyi bir odaya alarak burada ona, sultanın hediyesi olan ipekten yapılmış hil'at giydirilirdi. Elçi ancak böyle, bir Türk'e benzedikten sonra huzura kabul edilirdi. Kabul sırasında elçi hep ayakta durmak zorundadır. Törenler sessizliğe, hareketsizliğe dayanıyorlardı. Sessizlerdi: Sultan hiç konuşmazdı, Baş vezir dışında hiç kimse ona söz yöneltemezdi. Hareketsizlik törenlerin bir başka özelliği idi: Sultan kıpırdamadan dururdu. Bazen hafif bir baş işareti yapardı .Huzurdaki diğer görevliler de, önceden tayin edilen yerlerinde durur, yine kurallar çerçevesinde davranırlardı. Sessizlik ve hareketsizlikle, karşısındakinin etkilenmesi amaçlanıyordu.

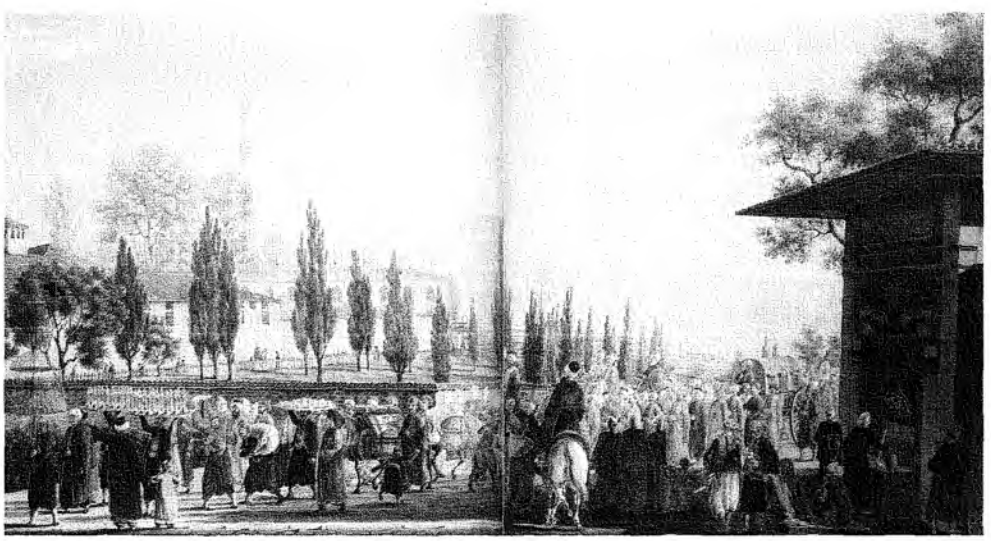
Tören sırasında görevlilerin duracakları yerler, söyleyecekleri sözler ve davranışları hep önceden belirlenmiş ve

kanunlaşmış olduğundan, şimdi tıpkı bir tiyatro oyunu gibi sergileniyordu. Yine, törenlerde hareketlerin sınırlanması, hakim olan sessizlik, dondurulmuş gibi sergilenen sahneler, kıyafetlerin çok renkliliği, kumaşların ve işlemelerin zenginliği, sarıkların çeşitliliği, tavırlardaki azamet ve bütün bunların Saray mimarisinin mütevazı boyutları ve sadeliği içinde yarattıkları tezat, bunlara tanık olan elçilik ressamlarını etkiliyordu. Van Mour'un ve Favray'ın tablolarında Saray mensupları hep ölçülü, mesafeli, hareketleri dondurulmuş suskun figürler olarak sunuldular. Bu tabloların ortak özellikleri, elçinin dışında hep aynı kişilerin, hep aynı yerlerde ve aynı davranışlar içinde yer almalarıdır; değişen elçilerdir, törenlerse yinelenir dururlar. Ve bu tablolar Doğu ülkelerine has olan değişmezlik kavramının sembolleri olarak anılacaklardır.


Surname-ı Vehbi. (Levni) Mehter.

Osmanlı törenleri içinde en alışılmadık ve en neşeli olanı Surre Alayı'nın İstanbul'dan yola çıkışı idi. Bu tören her yıl, kurban bayramından beş ay önce yapılırdı. Bir tür dini bayram gibiydi. Surre Emini büyük bir kortej eşliğinde sultanın emirlerini ve kutsal deve ile Mahmali ve Mekke'ye gönderilecek olan hazineyi almaya, saraya gelirdi. Sultan avluda kurulan çadırdaki tahta oturur ve tören başlardı. Bütün camilerin imamları, katipler, sultanın çevresinde bir yarım daire teşkil edecek şekilde diz çökerlerdi. Dualardan sonra, Kızlar Ağası,soyu peygamberin devesine dayanan kutsal deveyi meydana getirirdi. Çok süslü olan devenin boynunda gümüşten bir zincir bulunur. Ağa deveyi sultanın önünde bir kaç kez dolaştırdıktan sonra zincirini Surre Emini'ne teslim eder. Defterdar Efendi ve Nişancı Efendi getirilen sekiz katır yükü hazineyi Emine teslim ederler. Sultanın Mekke Şerifine yazdığı mektubun da teslim edilmesi ile yürüyüş başlar ve kortej Vezir İskelesi'ne kadar geçirilirdi. Burada devenin süsleri çıkartılır ve Kızlar Ağası'nın subayları tarafından aynı gün saraya geri getirilirdi. Deve soylu olduğundan yollarda yorulması istenmezdi ama Mekke'de hazırlanan aynı soydan gelen bir deve oradaki törene katılırdı.[17]

Surre Emini, Üsküdar'da bir müddet kalıp, yol eksikliklerini tamamladıktan sonra, padişahın müsaadesiyle Üsküdar'dan hareket ederdi. Şam'a varıncaya kadar yol üzerinde bulunan vezir, beylerbeyi, sancak beylerine, kadı ve yeniçeri serdarlarına, vilayet ileri gelenlerine hitaben hükümler gönderilerek, Surre'nin ve onunla birlikte hacca gidenlerin selamet ve emniyetle Şam'a kadar gitmelerinin sağlanması emrolunurdu.[18] Deve, at ve katırdan meydana gelen bu kervan altmışbin civarında yolcudan meydana gelirdi.


A.I. Melling. Türk Düğün Alayı. Guvaş, 42x82cm. özel kol.

1748 yılında, Roma'daki Fransız Akademisi öğrencileri, o yıl ki karnaval geçiti için kendilerine Sultanın Mekke Kervanı'nı yani Surre Alayı'nı seçmişlerdi. Gösterileri çok etkili oldu ve yıllarca dillerden düşmedi." Seçilen konu çok uygundu: Sultanın Mekke Kervanı'nı temsil etmek, muhteşem kostümlü bir yığın figürün yer aldığı gösterişli bir kortej için yeterli nedeni içermekteydi. İzleyicinin gözlerinin, açık renkli kumaşların ışıltısı, oryantal işlemelerin parıltısı, kostümlerin farklılığı, geniş pilili sarıkların ve ihtişamla yükselen başlıkların görüntüsü ile büyülenmemesi imkansızdı. Kafilenin arkasında, çok süslü bir arabanın üzerinde yer alan, zengin takılar içindeki Büyük Efendi'nin köleleri ve gözde sultanları, saray muhafızları ile çevrelenmiş otururlarken yine izleyenleri etkiliyorlardı.

" *Bu atlı geçit çok beğenildi ve elçi, bunları büyük bir keyifle, Dışişleri Bakanlığı'na bildirdi.*

21 Şubat 1748 de " Size, Fransız Akademisi öğrencilerinin (...) bu yılki karnavalda çok başarı kazandıklarını bildirmeyi görev sayıyorum." diye yazmıştı. " *Bu kortej için, Doğu'nun muhtelif milletlerine ve Büyük Efendi'nin sarayındaki önemli kişilere ait kırkın üzerinde kostüm hazırladılar. Yirmi atlı ve bir araba vardı. Araba hem form hem de büyüklük olarak muhteşemdi. Tuval bezinden yapılan elbiseler öyle güzel boyanmışlar ki, yakından bile tıpkı muhteşem kumaşlara benziyorlar.*"[19]

Bu ünlü geçitten günümüze Joseph- Marie Vien 'in kostüm çizimleri ve Jacques- François Martin'in "Sultan'ın Mekke Kervanı" adlı yağlı boya tablosu kaldı.

Osmanlı Düğün Alayları, neşeli, renkli sahnelerle doluydu. En önemli özellikleri ise, özel olarak yapılan ve nahıl diye adlandırılan süsleri idi. Nahıl her boyda yapılır ve şekerlemeler, çiçekler, renkli kağıtlar, kıymetli taşlarla, meyvelerle meydana getirilirlerdi ve bereket sembolü idiler. Antoine- Ignace Melling 'in' Türk Düğün Alayı' adlı yapıtında görüldüğü gibi tek kişinin taşıyabildiği boyutta olanların yanı sıra, arabalarla taşınan, hatta geçtikleri dar sokaklarda evlerin yıktırılmalarına neden olan dev nahılların da olduğu biliniyor.

XVIII. yüzyıl sona ererken Osmanlı Törenleri artık var olma nedenlerini birer birer kaybetmeye başladılar. Ama boş birer semboller olarak yine de seneler boyu yinelenip durdular. Ve Sultan II. Mahmut'un reformları ile artık son parıltılar da yok olup gitti. Sultanlar hala Alaylarının başında yer alıyorlardı; ne var ki artık peşlerinden gelen askerlere söz geçiremez olmuşlardı.

1769 yılında İstanbul son Alayı'nın perişanlığına tanık oldu.[20] Ve yazarın dediği gibi:

"Yıkılmak üzere olan hiç bir uygarlık asla bu kadar muhteşem can çekişmeyecekti"[21]

---

1 Michel Baudier de Languedoc, *Histoire Générale du Serrail et La Cour du Grand Seigneur Empereur des Turcs,* II. éd. Paris, 1626. s.102-104.
2 Pierre Martino, *L'Orient dans la Littérature Française au XVII. et au XVIII. Siecle,* Paris, 1906.
3 P. Martino, a.g.e. s. 63.
4 M. D'Ohsson, *Tableau Général de L'Empire Othoman,* Paris, 1791.
5 F. Babinger, *Mahomet II le Conquérant et Son Temps,* Paris, 1954. s. 526.
6 B. Lewis, *Comment l'Islam a découvert l'Europe,* Paris, 1984. s. 285
7 Babinger, a.g.e. s.506.
8 *Ibid.* s. 26.
9 *Ibid.* s. 508.
10 d'Ohsson, a.g.e.
11 G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power. The Topkapı Palace in the fifteenth and the sixteenth centuries,* New York s. 25.
12 Ali Seydi Bey, *Teşrifat ve Teşkilat-ı Kadimemiz,* İstanbul. s. 139-140.
13 *Ibid.* s. 143.
14 *Ibid.* s. 144.
15 Baudier, a.g.e. s. 101.
16 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı,* Ankara, 1984. s. 300.
17 d'Ohsson, a.g. e.
18 I. H. Uzunçarşılı, *Mekke-i Mükerreme Emirleri.* Ankara, 1972.
19 A. Boppe, *XVIII.yüzyıl Boğaziçi Ressamları,* İstanbul, 1998. s. 97-98.
20 Lady M. Montagu, *l'Islam au Péril des Femmes,* Paris, 1981.

HEYKEL
VE
FOTOĞRAF

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA HEYKEL SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ
491
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA FOTOĞRAF
496

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA HEYKEL SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ

DR. KIYMET GİRAY
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH COĞRAFYA FAKÜLTESİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel sanat dalları arasına heykel sanatının katılımı için 19. yüzyılın gelmesi beklenecektir. Bale, Opera, Resim sanatı gibi heykel sanatı da batının çağdaş gelişimine koşut bir gelişim çizgisi içinde sürüp giderken Osmanlı toplumu gerek geleneksel değerlerinden, gerekse inançlarının engellemelerinden kaynaklanana çekincelerle heykel üretimi için uzun süre bekleyecektir. Ancak bu sanat dalının da diğer çağdaş sanat dallarında olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu topraklarında gelişmesine doğrudan doğruya saray ve özellikle de padişahlar öncü olacaklardır. Osmanlı sarayı bir padişahın heykelinin yapılmasına ilk kez Sultan Abdülaziz döneminde tanık olacaktır. At üzerinde imparator heykeli formuyla yapılan bu heykel, Osmanlı topraklarında heykellerin yapılmasına öncül örnek olarak büyük önem taşıyacaktır. Bu başlangıç hızlı bir gelişmeye sahne olacaktır.

OSMANLI SARAYINDA İLK PADİŞAH HEYKELİNİN YAPIMI

1871 yılı Türk Heykel Sanatı için önemli bir dönüm noktasıdır. Bu tarih, Heykel'in Osmanlı İmparatoruğu'nun toplusal yaşamına katılmasının kesin çizgisidir. Çok sesli müzik, opera, bale ve hatta resim gibi sanat dallarının Osmanlı imparatorluğu'nun geleneksel kültür ortamına kabulü doğrudan padişahlar tarafından gerçekleştirildiği ve öncelikle de saray çevresinde geliştiği bilinmektedir. Bu doğrulara, heykel sanatının kabulü ve gelişimi de eklenebilir. Heykel'in saray yaşamına girişi Sultan Abdülaziz'in Avrupa kentlerine yaptığı gezinin hemen ardından gerçekleşir. Osmanlı paşaları ve hatta sadrazamları uzun bir süredir Avrupa'da, özellikle de Paris'te öğrenim gören gençler arasından seçilmekteydiler.

Biraz dönemin tarihi sürecini aralamak ve olaylara göz atmak sanatın kök saldığı ortamı tanımak açısından yararlı olacaktır: İstanbul'da Avrupa'lı hocalar ve ardından da Avrupa'da öğrenim gören paşalardan biri olan İsmail Paşa, Mısır Valiliği'ne atanmasının ardından sultan Abdülaziz'i Mısır'a davet eder (Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi.* VII. Cilt. s. 39). Mısır'ın Osmanlı topraklarına katılmasından 1863 yılına kadar geçen süre içinde ilk kez bir Osmanlı padişahı bu topraklara gidecektir. Amaç salt bir gezi yapmanın ötesidedir. Balkanlarda gelişen milliyetçilik ve istiklal fikirleri Mısır'da da etkisini göstermişti. Bu arada Abdülmecit döneminde açtırılan Süveyş Kanalı ile bu topraklar üzerinde İngiltere ve Fransa'nın yeniden emeller beslemesi Mısır Valilerini kışkırtmasına neden olmaktaydı. Sultan Abdülaziz'in Nisan 1863 de gerçekleştirdiği Mısır seyahati bir yandan Mısır valiliğini güçlendirirken bir taraftan da Osmanlı İmparatorluğu'na bağlılığı perçinler. Kay-

Sultan Abdülaziz 1867 yılında Avrupa gezisine çıkar ve 30 Haziran 1867'de III. Napolyon tarafından törenle karşılanır.

naklar, bu geziye Masson adlı bir ressamın katıldığı ve seyahatini padişahın gemisinde sürdürdüğünü bildirmekte ve gezi sonuçlandıktan bir yıl sonra Abdülaziz'in bir resmi ve fermanının bir heyet tarafından Mısır'a gönderildiğini yazmaktadır. (Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılışı ve Osman Hamdi. 1995 s. 147): Bu başarı ikinci bir seyahati hazırlar. Osmanlı'nın batılı ülkelerle olan ilişkilerini güçlendirecek bir geziyi... Sultan Abdülaziz 1867 yılında Avrupa gezisine çıkar. 30 Haziran 1867'de Lyon garında III. Napolyon tarafından görkemli bir törenle karşılanır (Mustafa Cezar, Süsleme Yönünden Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları, Milli Saraylar. S. 61).

Üç ay süren bu uzun gezi programında; Paris, Londra ve Viyana yer alır (Ayrıntılı bilgi için bkn. Ali Kemali Aksüt, Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati. İstanbul 1944) Kırım harbi, Paris Andlaşması, Karadeniz ve hatta Boğazların kullanılmasını tehdit eden Rus baskıları, Londra Konferansı, Panislavizm olayları, Avrupa ülkelerinin tehditler, öneriler dolu memorandumları ve İslahat hareketleri içinde geçen yıllarda özellikle de İngiltere, Fransa ve Avusturya'ya Osmanlı Sultanı'nın ziyareti özel bir anlam taşır.

Abdülaziz'in yarı büyüklükte bir heykeli

Toprak ve güç kaybının önemli etkiler yarattığı Abdülaziz döneminde; Maarif'i Umumiye Nizamnamesinin çıkarılması, Sultani Okullarının, Darülfünun'un kurulması, ilk tiyatro oyunlarının oynanması, ilk resim sergilerinin açılması ve yayın hayatının özellikle de çevirilerin yayımlanmaya başlaması, denizyolları, taramvay, demiryollarının işletmeye açılmaları ve bankaların çalışmaya başlamaları kadar önemlidir.

Bu önemli atılımlar arasında sanat adına ilk sırayı heykel alır. Bir Osmanlı Sultanı ilk kez kendi heykelini yaptırmaktadır. Abdülaziz'i 18 Ağustos 1967'de Viyana Ambras Galerisini gezerken gösteren illüstrasyon (Mustafa Cezar, Süsleme Yönünden Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayı Milli Saraylar. S. 62-63)'un salonu dolduran heykellere gösterdiği ilgiyi belgelemektedir. Kuşkusuz Abdülaziz bu seyahatinde gezdiği müzelerden önemli bilgilerle donatılmış ve kent içinde yer alan İmparator heykelleri ile de tanışmış olmalıdır. Yurda dönüşünde de, batılı imparatorların büyük bir beğeni ile Marc Aurele'den başlayarak sürdürdükleri at üzerinde kahramanlık heykellerini anıştıran bir heykelinin yaptırılması konusunda bir karar alır ve uygulanması için gerekli emirleri verir.

Bu emirler üzerine İstanbul'a bir heykeltraş çağırılır: C. F. Fuller. Sultan bu sanatçıya poz verir. Sonuçta da, at üzerinde bir Osmanlı sultanı heykeli yaptırılmış olur. Abdülaziz, tüm fiziksel özellikleri ve giyim tarzı ile saltanat koşumlarıyla donatılmış olan bir atın sırtındadır. İmparatorluk onuru ile aydınlanan yüzü, kararlı ve keskin bakışlarla ileriye doğru bakmaktadır. At, havada olan sol ayağı ve kaidenin dışına taşarak savrulan dinamik kuyruğu ile yürüme eylemi içinde anıtlaşmıştır. Bu hareketin sürekliliği sol tarafa doğru uzanan başı ve uçuşan yeleleri ve koşu takımının kıpırtılı püskülleriyle de vurgulanmaktadır. Yürüme hızının yarattığı rüzgar Abdülaziz'in paltosu ve ceketinin uçlarını havalandırmakta ve batılı giyim tarzını benimseyen Sultan'ın kıyafetini ayrıntılarının açıkça görünmesinin sağlamaktadır. Heykel Abdülaziz'in fiziksel özelliklerini sergilerken özellikle yüzü onun karakterini ve yaşama bakışını yansıtmaktadır.

Bu arada sanatçı atın sultanın ağır gövdesi altında ezilmesini engelleyemeyen bir oran uygulaması ile karşımıza çıkmaktadır. Sultanın öneminin daha belirgin olarak vurgulanması amacının ön plana çıkmasını beklenmesi ile açıklanamayacak bu yaklaşım, bir heykel ustasının sanatçı olarak getirtilmiş olduğunu çağrıştırır. Heykel'in Fuller tarafından yapımı İstanbul'da tamamlanır. Döküm işleri Firenze'de gerçekleşir.

Heykel'in kaideye geçiş bölümünde "C. F. Fuller inv. et mod. Firenze 1871" açıklaması yer almaktadır. Bu açıklama sanatçının imzasını ve heykelin yapım tarihini kanıtlarken döküm işleminin de Firenze'de yapıldığını belgelemektedir (Giray., 1999)

Ayvazovski, Guillemet, Stanislaw Chelebowski, Breton gibi sanatçıları Osmanlı Sarayına davet eden Abdülaziz ilk padişah heykelini de yaptırmanın ayrıcalığını kazanır. Heykel beylerbeyi sarayına koydurulur. Fakat tahttan indirilince heykel Topkapı sarayına taşınır. 1922 yılında Şehzade Abdülmecit, heykeli Topkapı sarayından aldırır ve Üsküdar Bağlarbaşı'nda bulunan köşküne getirtir. Cumhuriyet'in ilanı ile heykel bu köşkten alınarak tekrar Topkapı sarayına taşınır. Şu anda ilk yerinde Beylerbeyi Sarayında bulunmaktadır (Cezar. s. 151). Heykellerin yer değiştirip serbest dolaşımlar içinde özelliklerinin ve daha da önemlisi kendilerinin kaybedilmesine kadar ulaşılan anlamsız taşınmaların kaderine Abdülaziz heykeli bile uymak zorunda bırakılmıştır.

Mohaç Seferi sırasında Macaristan'dan getirttiği heykelleri Sarayı'nın önüne, Sultanahmet Meydanı'na yerleştiren İbrahim Paşa'nın, çevresinden gelen tepkilere boyun eğişinin sonucu da heykellerin çeşitli yerlere dağıtılması ile sonuçlanır.

Fakat bütün bu girişimler geleneklere uymayan sanat dallarının kültür katmanlarımızın arasına kalıcı olarak katılmasının zorlu fakat atılımcı girişimlerini ortaya koyar.

Heykel eğitiminin yapılacağı Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin açılışına önderlik eden Ressam Osman Hamdi Bey

HEYKEL ÖĞRETİMİNİN YAPILACAĞI BİR SANAT OKULUNUN AÇILIŞI VE İLK OSMANLI HEYKELTRAŞLARI

En önemli ve kesin atılım Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kuruluşu ile gerçekleşir. Osmanlı topraklarında heykel öğretimi yapan bir okul açılır ve bu dalda öğretim yapabilecek olan tek bir kişi olduğu o zaman ortaya çıkar. Yervant Osgan...

Yervant Osgan Efendi 1855-1914

1855 yılında doğan Osgan Efendi Venedik Rafaello Kolejinde öğrenim görür. Heykel öğrenimine Roma Akademisi'nde başlar. Avrupa'da heykel öğrenimi gören ilk Osmanlı genci olarak bilinir. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin heykel bölümünün kuruluşunda görev alır. Bu okulun kuruluşundan başlayarak Osman Hamdi Bey'in Müdür Yardımcısı olur. Heykel atölyesi hocası ve arkeoloji müzesi onarım uzmanı olarak atanır (Adnan Çoker., Heykel Sanatı Doğuyor. Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise, 1983 İstanbul, s. 17). Osgan Efendi Fransa'da Houdon ve İtalya'da Filippo Della Vale'nin yapıtlarının esinlerini taşıyan değerleri bireysel duyarlığı ile birleştirir. Oryantalist bir anlayışla yaklaştığı figürsel anlatımlarında büyük başarı elde eder.

Osman Hamdi Bey ve eşi Naile Hanım'ın büstlerini yapar. Ayrıca, Gezginci Kasap, Tavukçu Zeybek heykelleri ile günümüze kadar gelen yapıtlarıyla Osgan Efendi'nin sanatı tanıma şansını buluruz. Osgan efendi gerçekçi yorumlarda çok başarılı heykeller üretir. Aynı zamanda onun heykelleri, heykel sanatımızın konu çeşitliliğine ulaşan ilk örneklerini de oluşturur. Otuziki yıl öğretim üyesi olarak çalıştığı Sanayi-i Nefise'de çok sayıda sanatçının yetişmesini sağlar. 1914 yılında yaşama veda eder.

İhsan Özsoy 1876-1944

1867 yılında İstanbul'da doğar. Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi Heykel bölümüne kayıt yaptıran ilk öğrencidir. İhsan (Özsoy)'ın okula kayıt yaptırması bir rastlantı sonucunda gerçekleşir. İhsan (Özsoy) yeni yapılan ve öğrenime açılan okul binaları arasında dolaşmakta olduğu sırada okul müdürü Osman Hamdi Bey'in dikkatini çekecektir. Osman Hamdi Bey'in bu gence yönelttiği ilk soru; okula kayıt yaptırmak isteyip istemediği olacaktır. Özsoy bu soruyu olumlu yanıtlayacak ve okulun heykel bölümüne alınacaktır. Yarvent Osgan'ın ilk öğrencisi olarak öğrenim görür. Bu öğrenim dönemi dokuz yıl sürer. 1891 yılında birincilikle mezun olur ve Paris'e heykel öğrenimine gönderilir (Gezer., 1984 s. 54).

Paris'te Jean Bapiste Gusta ve Deloye atölyelerine devam eder. Ardından Ecole Des Beaux-Art'a girer. Bu okulda, Emil Arthur Soldi ve Thomas atölyelerine devam eder. 1895 yılında öğrenimini tamamlayarak yurda döner. Yurt içinde ve dışında onbir yıl süren heykel öğrenimi sonucunda mesleğini yapmak amacıyla giriştiği ilk teşebbüs ne yazık ki hayal kırıklığı ile sonuçlanacak-

tır. Bir heykel atölyesi açan ve burada arkadaşı ile çalışmaya başlayan İhsan (Özsoy) atölyelerinin kapısına astıkları ve yaptıkları işi belirten tabela/rölyef nedeniyle zaptiyeler tarafından tutuklanarak karakola götürülecektir. Halkın kapı üzerinde asılı rölyefi yadırgadığını ve kendisini saraya şikayet ettiğini burada öğrenir ve tabelalarını indirmek zorunda bırakılır (Gezer., 1984. s. 55). Bu olay Osmanlı topraklarında heykel sanatçılarının karşı karşıya kaldıkları trajedileri yansıtması açısından büyük önem taşır. Fakat daha sonra Kadıköy Süreyya sinemasına yaptığı rölyefle, figürlü bir kabartmanın büyük halk kitlelerinin yaşamına doğrudan katılmasını başarır.

1897 yılında Asar-ı Atika (Arkeoloji) Müzesine antik eser restaratörü olarak atanır. 1908 yılındaysa Osgan Efendi'nin emekli olmasıyla Sanayi-i Nefise Heykel Bölümü öğretim üyeliğine atanır. 1912 yılında bu göreve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Heykel bölümü hocalığı da katılır. Sanayi-i Nefise'deki görevi 1933 yılında emekli olana kadar sürer. Heykellerinde doğaya bağlı gözlemleri ön planda tutan gerçekçi yorumlara önem veren Özsoy'un günümüze ancak bir iki heykeli ulaşabilmiştir. Bunların arasından kerime Salahor ve Nimet Hanım büstleri Özsoy'un sanatını tanıtır.

Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Akademisi)

İsa Behzat 1875-1916

1875 yılında Bestekar Haydar Bey'in oğlu olarak İstanbul Üsküdar'da dünyaya gelir. Orta öğrenimini Toptaşı Rüştiyesinde yapar. 1893 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girer. Osgan Efendi atölyesinde çalışır. 1898 yılında bu bölümden mezun olur. 1900 yılında İzmir İdadi'sine resim öğretmeni olarak atanır. 1901 yılındaysa Efkaf Nezareti fen Heyeti'ne atanır ve aynı zamanda Asar-i Atika (Arkeoloji) Müzesi eski eser onarım uzmanlığına atanır. Daha sonra Yıldız Çin Fabrikası Müdürlüğüne getirilir (Gezer., 1998 s. 57).

Heykel çalışmalarının yanısıra resim yapar ve hatta tiyatro ile de yakından ilgilenir. İsa Behzat'ın yapıtları da dönemin ortak üslup beğenisini gösteren örneklerdir: Doğaya natüralist yaklaşımı temel alan ve gerçekçi yorumlara önem veren tarzıyla dikkati çeker. Sultan Abdülaziz büstü, İsa Behzat'ın sarayda kabul gördüğünü kanıtlamakla kalmaz, doğrudan Osmanlı Sultanları'nın büstlerinin yapımının başlanmasına da örnek oluşturur.

Heykel sanatçılarının halkın arasında yaşayan insanlara yönelik üretimleri o dönemde dikkat çekicidir. Bu bağlamda heykel sanatçıları ressamlardan daha önce halk arasında alınan örnekleri sanat ürünlerine konu yapacaklardır. İsa Behzat'ın Saz Şairi ve Kitap Okuyan Yahudi, Sakallı Adam Başı adlı alçı çalışmaları bu nedenle önemlidir. Bir başka gerçek de döküm işlerinin halen yapılamıyor olmasıdır. Bunun iki ayrı nedeni vardır. Döküm atölyelerinin henüz kurulmamış olmaları ve bu konuda teknik bilgilerin eksik olması, ekonomik nedenler savaş yıllarının güç koşullarıyla açıklanır. Bu nedenlerin hepsi birden sanatçıların heykellerinin ancak alçı olarak yapılabilmesine sebeb olacaktır. Malzemenin dayanıksızlığı bu sanatçıların güç koşullarda ürettikleri yapıtlarının günümüze ulaşmasına engel olur.

Mesrur İzzet

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Heykel bölümü öğrencilerinden olduğu bilinmektedir (Çoker, 1983. s. 50) 2. İstanbul Resim Salonuna on yapıtıyla katılır. Bu yapıtları, onun dekoratif çalışmalar imza attığını ve bu örneklerde Eskişehir Lüle taşı kullandığını gösterir. Celal Esat Arseven'in yayınlarında bilgiler verilen Mesrur İzzet 1910 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alır.

1900'lere tarihlenen çocuk büstü Mesrur İzzet'in gerçekçi yorumuna doğal anlatımlar kattığını kanıtlamaktadır. Çemberlitaş, Göksu Çeşmesi rölyefleri 2. İstanbul Resim salonunda sergilenen yapıtları arasında yer alan rölyefleridir.

Osgan Efendi'nin öğrencileri olarak bilinen iki sanatçı Mehmet Basri ve Bahri'nin az sayıdaki yapıtları, onların da bu dönemde heykel sanatına emek verdiklerini kanıtlamaktadır. Mehmet Bahri Mısır'da Osmanlı Sanayi-i Nefise İmalathanesi'nin müdürlüğünü yapar (Çoker., 1983 s. 51). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Üyesidir.

Bu Cemiyetin dergisinde yazıları yayınlanır. Sakallı erkek büstleri dönemin natüralist yaklaşımının izlerini taşır. Ayrıca model olarak seçilen figürlerin, diğer sanatçıların heykellerindeki figürlerle benzerlik göstermesi, model karşısında yapılan bu çalışmaların Akademi'nin atölyelerinde gerçekleştiğini kanıtlamaktadır. Model getirtme ve model bulma konusunda çok önemli sıkıntıların yaşandığı bu yıllarda, yaşlı hammaların karşısında etüdler yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmalarda seçilen modeller de bu örnekler olmalıdır.

Basri'nin rölyesi gerilmiş boynu, dışarıya fırlayan köprücük kemikleri ve hayretle açılarak yukarıya bakan gözleri, hafif aralanan dudaklarıyla ifadeci özellikler yansıtan özelliğiyle çağcıllarından ayrılır.

Mehmet Mahir Tomruk 1885-1949

1885 yılında Mehmet Tahir Bey'in oğlu olarak İstanbul'da doğar. 1913 yılında Vefa Lisesinden mezun olur. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girer ve İhsan Özsoy atölyesinde çalışır. 1916 yılında bu bölümden mezun olur. Aynı yıl Almanya'ya heykel öğrenimine gider. Münih Güzel Sanatlar Akademisine girer. Kurtz ve Belecker atölyelerine devam eder. Sekiz yıl bu atölyelerde çalışır. 14 Mayıs 1924 tarihinde mezun olarak yurda döner.

1926 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne Modlaj öğretmeni olarak atanır. 1933 yılında İhsan Özsoy'un emekliliği ile de Heykel Bölümü atölyesine atanır.

Portre heykelleri ile tanınan Mahir Tomruk ayrıntıların yerine kitle hareketlerinin ön plana çıktığı heykeller üretir. İfadeci yorumun düzeltilmiş ve arıtılmış yüzey hareketleriyle çözümlendiği heykelleriyle döneminin sanatçıları arasında özel bir örnektir. Annesi'nin Başı, Fazıl Tomruk Başı ve Egli Başı gibi heykelleri bu özellikleri yansıtan yapıtları olarak dikkati çeker.

Nijad Sirel 1897-1959

1897 yılında İbrahim Şazi Bey ve Yennevveva hanımın çocukları olarak Amasya'da dünyaya gelir. İstanbul Sultanisi'nden mezun olur. 1915 yılında Almanya'ya heykel öğrenimi yapmak amacıyla gider. Münih Güzel Sanatlar Akademisine girer. Kahn atölyesinde çalışır. Sekiz yıl süren öğrenim sonucunda, 1922 yılında yurda döner. 1922 yılında İzmir Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanır. 1924 yılında bu görevinden ayrılır ve İstanbul'a döner. Vefa ve Gaziosmanpaşa ortaokullarında bir süre çalışır. 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisine atanır. 1932 yılında, Okul Müdürü Burhan Toprak'la ters düşmeleri nedeniyle bu okuldan ayrılmak zorunda kalır. Ancak, 1937'de tekrar aynı göreve döner. 1952 yılında Akademi Müdürlüğüne atanır.

Nejat Sirel'in yapıtları arasında dönemin sanatçılarının büstleri önem taşır. Şair Abdülhakhamit, Mithat Paşa, Şair Ahmet Haşim, Ressam Avni Lifij başları gibi heykelleri onun sanat anlayışını tanıtmakla kalmaz aynı zamanda dönemin önemli şairlerini ve ressamlarını anıtlaştırır. Sirel Cumhuriyet anıt heykellerinin yapımında da görev alır ve İzmit, Bursa, Bolu, Çanakkale ve Malatya heykellerinin yapımını gerçekleştirir.

Avrupa'da öğrenim gören İhsan Özsoy, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel, Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk heykel sanatçılarını yetiştirme görevini de üstlenirler...

KAYNAKLAR

Mustafa Cezar., Süsleme Yönünden Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları, *Milli Saraylar.* s. 61.

Mustafa Cezar., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi.* 1995. s. 147 Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi. VII.* Cilt. s. 39.

Adnan Çoker., *Heykel Sanatı Doğuyor. Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise* 1983 İstanbul s. 17

Hüseyin Gezer., *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli,* Ankara 1984

Kıymet Giray., *Heykel. Emlak Bankası Sergi Kataloğu,* Ocak 1997

Kıymet Giray., *"Abdülaziz Heykelinden 1950 lere uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi" Türkiye'de Sanat* sayı: 29 30-38.

Kıymet Giray., Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisinde Sanat Ortamı ve Pazar Sorunu. *Türkiye'de Sanat.* Eylül Ekim. 1996 Sayı: 25. s. 28-33.

Kıymet Giray. 1999., Birçok kaynakta Heykelin İstanbul'da yapıldığı ve ardından döküm işlemlerinin Münih'te tamamlandığı yazılmaktadır. Bu arada heykelin altında yer alan yazı, heykelin Floranza'da envanter ve modelaj işlemlerinin tamamlanarak döküldüğünü göstermektedir. Bkn. Cezar, s. 151; Refik Ahmet Sevengil, *Saray Tiyatrosu.* İstanbul 1962. s. 81.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA FOTOĞRAF

ENGİN ÖZENDES
FOTOĞRAF SANATÇISI

BATI SANATINDA DOĞU'YA YÖNELİŞ

16. yüzyılda Turqueries modası ile başlayan Doğu'ya yakın ilgi, başta Paris olmak üzere Batı'yı etkisi altına almıştı. 17. yüzyılda Şehrazad, Binbir Gece Masalları gibi Doğu'dan masallar çevrilmeye başlandı. Ünlü Batılı yazarlar romanlarında, Doğu'ya ilişkin aşk, cinsellik, kıskançlık konularını erotik ve vahşi bir biçimde işlemeye başladılar. Doğu'ya yönelmiş edebiyatçılar, Avrupalı okurların düş gücünü gerçeklerle olduğu kadar zaman zaman abartılı kendi gezi anılarıyla da zenginleştirdiler.[1]

18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılı da içine alan bir zaman diliminde çeşitli besteciler Orient konulu besteler yaptılar.[2]

18. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu başkenti İstanbul'da bulunan diplomatların ve gelen seyyahların kendi çizdikleri görüntüler, ülkelerine döndüklerinde götürdükleri piyasadan alınmış resimler ve birçoğunun da Türk kostümleri giyerek çizdirdikleri resimleri büyük ilgi gördü. Bu yüzyılda İstanbul'daki önemli elçiliklerin Türkiye'yi ülkelerinde tanıtmak amacıyla özel olarak tuttukları ücretli sanatçıları vardı.[3]

19. yüzyıl başlarında Batılı ressamların çoğu; av ve savaş konularını, haremi, esir pazarlarını, hamamları, raks sahnelerini, portreleri, İslam diniyle ilgili ibadet sahnelerini, genellikle gerçeklikten uzak manzaraları resmediyordu. Konular öncelikle egzotik temalarla sınırlanmıştı. Batılı sanatçının resimlediği Doğu, Türkiye başta olmak üzere, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını kısaca Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsıyordu.[4]

Bu dönem gravür sanatçılarının da en parlak dönemi oldu. Bu sanatçıların hazırladığı Doğu modasını besleyen albümler "A la Turquie" kıyafetlere ve göz kamaştıran Doğu mimarisine karşı da bir tutku başlattı.[5]

Doğu, özgürlüklerin ve zenginliklerin bir simgesi haline geldi. Oryantalizm giderek edebiyat, tiyatro, müzik mimarlık ve güzel sanatlarda Batı dünyasını iyice içine aldı.

Çemberlitaş, Abdullah Frères, 1890.
(Pierre de Gigord koleksiyonu)

YAYGINLAŞAN TOPLU GEZİLER

Önceleri yalnızca maddi olanakları elveren maceraperestler, sanatçılar, arkeologlar ve yazarların seyahate çıkması söz konusu olabilirken, Akdeniz'de ilk buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla varlıklı orta sınıfa da uzak yöreleri tanıma olanağı verilmiş oldu.

1835 yılında başlayan Marsilya - İskenderiye seferlerine, 1841 yılında yeni limanlar da eklendi. Artık buharlı gemilerin rotaları tam bir Akdeniz turunda

tüm meraklıların hayal dünyalarını gerçekleştirmeye hazırdı.

İstanbul'a yapılan karadan ilk toplu turistik seyahat, Orient Express'in 1883 yılındaki seferiyle başladı ve Orient Express doğuya seyahatin bir simgesi haline geldi.[6]

19. YÜZYILDA OSMANLI YÖNETİMİNİN DEĞİŞEN ÇEHRESİ

Bu yüzyıl her alanda imparatorluk için bir yenilenme dönemi oldu. Gerilemenin "batılılaşamamak" olduğuna inanan Osmanlı yöneticileri, ekonomik, politik, eğitim, kültür ve sanat, ticari alanlarda Osmanlı'da, büyük bir yenilenme hareketine giriştiler. Batı'dan getirilen yüksek rütbeli subaylar, ordunun çeşitli kademelerinde görev aldılar. Bu düzenlemelerle gelişen ilişkiler, Bağdat demiryolunun yapımı ve Süveyş kanalı gibi büyük yatırımlar bir kez daha Batı'nın dikkatini Doğu'ya çevirdi.

Çölde Kervan. Pascal Sebah, 1880'ler (İsrail Müzesi, Kudüs)

Sanatta da büyük değişimler yaşandı. Batılı hükümdarlar eskidenberi, devlet dairelerine astırmak ve birbirlerine hediye etmek üzere resimlerini yaptırmayı adet haline getirmişlerdi. Bu adet Sultan II. Mahmud'la (Saltanatı: 1808-1839) birlikte Osmanlı saraylarında da başlatıldı. Sultanın 1836'da Selimiye kışlasına resmi asıldı. Sultan II. Mahmud, ayrıca resmini taşıyan bir nişan hazırlatarak, Tasvir'i Hümayun adı verilen bu nişanı, en sadık bildiği devlet erkanı ve ricalinin boyunlarına kendi eliyle taktı.

II. Mahmud'dan sonra Sultanlığa gelen oğlu Sultan Abdülmecid (Saltanatı: 1839-1861) döneminde, Franz Liszt, 1847'de Osmanlı Sultanının sarayında müziğini dinletmişti. Bu konserden sonra, piyanist Liszt'e sultan tarafından bir nişan verildi.

Bulunuşundan bir zaman sonra 1847'de Beylerbeyi sarayının yerindeki büyük ahşap sarayda, bizzat Abdülmecid'in önünde İmparatorlukta ilk telgraf denemesi yapılmış ve Sultan, kurulan bu hattan ilk mesajı kendisi göndermişti. Telgrafı bulan Samuel Morse da bir nişan ve ihtira beratı ile ödüllendirildi.

1853 yılında, Osmanlılarla Ruslar arasında başlayan Kırım Savaşı'na, daha sonra Ruslara karşı, Fransa ve 1854 Mart ayında da İngiltere katıldı. Kırım savaşında yaralananların tedavisi için bir hastane konumuna getirilen Üsküdar'daki Selimiye kışlası ve Haliç'te demirleyen hastane gemisi birdenbire küçümsenmeyecek sayıda Batılı'nın İstanbul'da yaşamasına neden oldu.

Abdülmecid'den sonra Sultanlığa gelen Abdülaziz (Saltanatı: 1861-1876), Avrupayı ilk kez ziyaret eden Osmanlı sultanı oldu. Abdülaziz kendisi de resim yapardı. 27 Şubat 1863'de, "Sergi-i Umum-i Osmanî" adıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Ulusal Sergisi Sultanahmet'te (At Meydanı) açıldı. Sergi alanı; tarım, metalurji, gıda, ipekçilik, giyim, kuyumculuk, eczacılık, temizlik gereçleri, mobilya ve dekorasyon, gemi maketleri, askeri araç gereç, sivil mimari ve sanat konularına ayrıldı. Sanat kısmında; desen, resim, tahta ve metal gravür, matbaa sanatı, kitaplarla birlikte imparatorluk fotoğrafçılarının fotoğrafları da sergilendi.

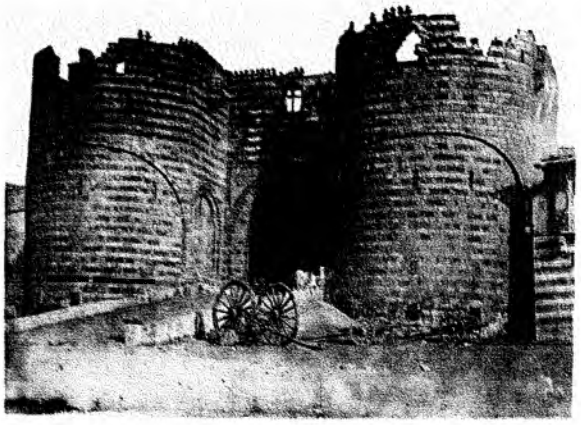
FOTOĞRAFIN DOĞUŞU

Onsekizinci yüzyılda, önce İngiltere'de daha sonra da tüm Avrupa'da dönen fabrika çarkları, yeni bir dönemi haber veriyordu. İnsanlık tarıma dayalı kültürden endüstri çağına geçmeye başladı. Toplum yaşamının her alanını etkisi altına alan endüstri çağı, kendine hizmet edecek küçük buluşları da getirdi. 19 Ağustos 1839'da Fransa'dan bulunuşu resmen dünyaya duyurulan fotoğraf, yirminci yüzyılın en önemli buluşlarından biri oldu. Yeni buluşun adı Daguerreotype'dı.

FOTOĞRAF OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA

3 Ekim 1839'da, fotoğrafın bulunuşu ilk kez, İstanbul'da yayınını Türkçe, Arapça, Fransızca, Rumca ve Ermenice sürdüren Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 Pazartesi günü 186. sayısında duyuruldu:

"Avrupa'da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makinalar fabrikalarda ray üzerinde gidip gelmeye başladı. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acaip sanata yönelerek sonunda cilveli bir ayna (satıh) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acaip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır.



Kahire'de Bab el-Azab. John Show Smith, 1851. Rochester Fotoğraf Müzesi, New York

Şöyle ki, cismin görüntüsü, ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu şeklinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içeride resmolunur. İçeri yansıyan resmin bir satıh üzerinde zaptolunması için bazı eczalar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu karışımı başarmıştır. Bakır levhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan sonra hemen karanlık kutuya konulur, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zaptedildiği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icad olduğu anlaşılır. Ne garibtir ki, Daguerre'in bu keşfi sırasında Talbot isimli bir İngiliz de kendi diyarında güneş ışığını böyle kullanmıştır.

Durum böyle ise de, Daguerre'in resim çekmesi daha önce gerçekleşmiştir."

1840 yılında İngiliz William Churchill'in yabancı basından aktardığı yazılarla yayımına başlayan Ceride-i Havadis gazetesinin 15 Ağustos 1841 tarihli 47. sayısı, bu defa Daguerre'in ticari amaçla çoğalttığı makinasının icadından söz etmekteydi:

"Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümleme ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa'da Daguerre dedikleri zat, bir alet icadedip, Daguerre'in basması manasında Daguerreotype diye adlandırmıştır. Daha önce kitabının İstanbul'a gelip ve tercüme edilip basıldığı, ilgililer tarafından bilinmektedir. Bu Daguerreotype'i icadeden Mösyö Daguerre, bu defa da fotografya, yani ışık yazması işini bir aletle yapmaya başlamıştır.

Çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tesbit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seçiliyormuş."

GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR

Ve yeni buluş fotoğraf, çoğu görülmeden çizilmiş resim ve gravürlerden sonra dünyaya yeni bir kapı açtı. Artık gerçeğin tam kendisi gözler önündeydi. Araştırmacılar, meraklılar, arkeologlar, mimarlar, etnograflar, ressamlar, dünyayı etkileyen buluşun şaşkınlığını yaşarken, onu kendi uğraşları doğrultusunda kullanmayı da ihmal etmediler.

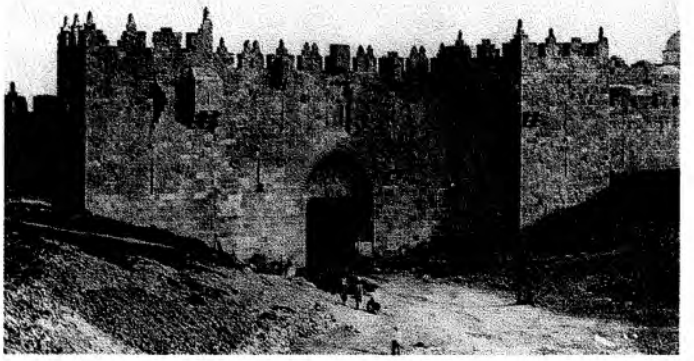
Fotoğraf makinesinin ele alınabilir bir obje haline gelmesinden hemen sonra, Fransa çıkışlı bu yeni buluş, birdenbire inanılmaz bir ilgi odağı olmuştu. Uzak ülkeleri fotoğraflamak ve albümler haline getirmek için yeni bir dönem başlıyordu. Buraları belgeli-

yerek, görüntüleri ellerine alanlar öncelikle Fransız toprağından koşup gelen gezginler oldular.

FREDERIC GOUPIL FESQUET (1806-1893)

1839 yılının Ekim ayında, Fransız ressam Horace Vernet (1789-1893), yeğeni Charles Marie Bouton ve Daguerreotypist Goupil Fesquet (1806-1893), Marsilya'dan bir gemiyle dünyadaki ilk fotografik geziye başladılar. Suriye, İskenderiye, Kahire, Sina, Filistin, Tyre, Saidon, Deir El Kamar, Şam, Kudüs, Nazareth, Beyrut ve Baalbeck'den sonra, 8 Şubat 1840'da İzmir'e vardılar. 8 Şubat ile, Avrupa'ya dönüş tarihleri olan 16 Şubat arasında kalan günlerde, İzmir'in ilk fotoğrafları Goupil Fesquet tarafından çekildi.[7]

Dönemin fotoğraf tekniği olan Daguerreotype'in en büyük kusuru, tek olmasındaydı. Çoğaltılmaları gerektiğinde ya tekrar kamera ile fotoğraftan çekiliyor, ya da elle kopya edilmeleri gerekiyordu. Elle kopya etme işlemini yapan gravürcüler de, boş binalar ve manzaraların güzelleşmesi için kimi zaman insan, kimi zaman hayvan, kimi zaman da ağaç görüntüleri eklediler.[8]



Kudüs'te Şam Kapısı. James Robertson ve Felix Beato, 1857.

JAMES ROBERTSON (1813-1888)-FELICE BEATO (1825-1903)

James Robertson 1833-1840 yılları arasında Londra'da darphane ressamı olarak çalıştı. 1840 yılından sonra Osmanlı'da Darphane-i Amire hizmetine alındı. İstanbul'daki yaşamının ilk günlerinden itibaren fotoğraf çekimlerine de başladı. Wet Collodion metodu ile yapılan bu fotoğraf çalışmalarında Felice Beato, Robertson'un asistanlığını yaptı. 1851'de ise, İstanbul'un pek çok mimari belgesel fotoğraflarını çektiler. 1854 yılında Atina, Malta, 1857 yılında Kudüs, Kahire, Filistin'in fotoğraflarını çektiler.

Fotoğraf önce portrelerde, sokak görüntülerinde, manzaralarda bir belgeleme aracı olarak kullanıldı. O güne kadar ressamların savaş alanlarında çizerek elde ettikleri görüntüler de yerini ilk kez yeni buluş fotoğrafa Kırım Savaşı'nda bıraktı. 1853 yılında, Osmanlılarla Ruslar arasında başlayan Kırım savaşına, daha sonra Ruslara karşı, Fransa ve 1854 Mart ayında da İngiltere katıldı. İngiltere, Kırım savaşının fotoğraflarını çekmesi için, Roger Fenton'u görevlendirdi. Fenton, 1855 yılında 360'ın üzerinde fotoğraf çekti. Koleraya yakalanıp İngiltere'ye dönünce, aynı yılın Ağustos'unda James Robertson asistanı Felice Beato ile Kırım'a gitti. Burada Sivastopol, Malakoff, Balaklava Limanı'nın savaşın sonlarına rastlayan 60'ın üzerinde fotoğrafını çektiler.

JOSEPH PHILBERT GIRAULT DE PRANGEY (1804-1892)

İslam mimarisi üzerine araştırma yapan Prangey, 1842-1845 yılları arasında Ortadoğu'ya yaptığı gezide, İslam mimari yapılarını ve anıtları belgeleyen pek çok Daguerreotype çekti. Prangey'in, 1000'in üzerinde çektiği bu görüntülerden hazırlanan illustrasyonlarla; "Monuments Arabes d'Egypte de Syrie, et d'Asie-Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845" adlı kitabı 1846'da Paris'te yayımlandı.

KOMPA

Fransız asıllı Kompa, 1842 yılında İstanbul'a geldi. Ceride-i Havadis'in 17 Temmuz 1842 (8 Cemaziyelahır 1258) tarihli 95. sayısından;

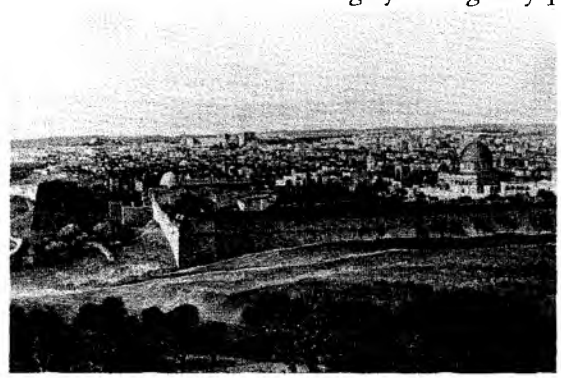
"Son yılların garip icadlarından olan eşyanın adının, Daguerreotype olduğunu biliyoruz. Bu aletin adının onu icad eden Fransız Daguerre'in adından geldiği de bilinmektedir.

Evvelce ressamların bir insanın resmini yapmak için birkaç gün büyük bir sabırla çalışmaları gerektiği halde, bu aletle o insanın resmini güneşte altı saniyede, güneşsiz günde de yarım dakikada almak mümkündür. Şöyle ki, adamı bu alet karşısına oturtup, dürbün vasıtasıyla aletin içindeki bakır levha üzerine görüntüsü yansıtılır. Şimdi Bay Daguerre'in öğrencilerinden Bay Kompa İstanbul'a geldi. Bütün gün Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak çalışıyor. Özellikle pazar günleri saat 9'da başlayıp, adam başına on kuruşa çektiği bu bakır levha üzerine resmi, görmeye gelenlere de gösteriyor. İster bir adamın, isterse bir yerin resmini çıkarabiliyor. Yer dediğimiz, mesela Üsküdar'dan İstanbul'un seyrolunması gibidir.

Bir adamın veya birkaç adamın tasvirinin çıkarılması yüz kuruştan yüzyetmişbeş kuruşa kadardır. Bir yerin resmi ise, yüzyirmibeş kuruştan, büyüklüğüne göre bin kuruşa kadardır. Mösyö Kompa, bu sanatı isteyene öğretecek ve hatta isteyene bu aleti de satacaktır. Herkes öğrensin diye ilan olunur."

MAXIME DU CAMP (1822-1894)

Fransız yazar Maxime du Camp, 1843'de İzmir, Efes ve İstanbul'da çektiği fotoğraflarını, 1848'de Paris'te, "Souvenirs et Paysages d'Orient: Smyrne, Ephése, Magnesie, Constantinople, Scio" adlı kitabında yayımladı.



Kudüs. Frédéric Goupil-Fesquet. (İsrail Müzesi, Kudüs).

Maxime du Camp 1849'da yine Ortadoğu'ya, bu defa yazar Gustave Flaubert'le birlikte bir seyahat yaptı. Bu seyahatte de, daha önce olduğu gibi Calotype tekniğini kullanarak 200 civarında görüntü elde etti. 1851 yılında Doğu'daki yolculuğunu tamamladı. Yine aynı yıl fotoğraflarından 125 adedi illustre edilerek "Egypte, Nubie, Palestine et Syrie" kitabında kullanıldı.

ERNEST DE CARANZA

Fransız Caranza, 1852'de İstanbul'a geldi ve Anadolu'yu gezerek pek çok Calotype'lar çekti. Bu fotoğraflardan 55 adedi ile hazırladığı albümü saraya takdim ederek, sultanın gözüne girmeyi başardı. Bu davranışından dolayı da İstanbul'da kaldığı zaman içinde "Sultan Fotoğrafçısı" ünvanını kullanma izni kendisine verildi.

1854 yılında tekrar İstanbul'a gelerek, çekimler yaptı. İlginç konuları arasında, Taksim Kışlası, Topkapı Sarayı'ndaki köşkler, İstanbul'un çeşitli semtlerinin görüntüleri vardı. Fotoğrafları 1856'da Brüksel'de ve 1857'de Paris'te sergilendi.

ALFRED NICOLAS NORMAND (1822-1909)

1852 yılında İstanbul'a geldi. Calotype ile 16x21 boyutunda fotoğraflar çekti. 17 Ocak 1852'de İstanbul'dan ayrıldı. Normand'ın, fotoğraflarında teknikten çok kompozisyon ağırlık kazandı.

JOHN SHAW SMITH (1811-1873)

Smith, 1851-1852 yılları arasında Avrupa ve Ortadoğu'ya bir gezi yaptı. Fransa, İtalya, Ortadoğu, Mısır ve İstanbul'da 300'den fazla Calotype çekti.

İrlanda'lı John Shaw Smith'in, 1852 yılında çektiği Péra fotoğrafı, iki negatiften oluşmuş, bilinen en eski çiftli baskıdır.

JACOB AUGUST LORENT (1813-1884)

1842 sonbaharında İstanbul'dan başlayarak Mısır'a ve dönüş yolunda da Kudüs'den Karadeniz'e bir gezi yaptı. 1845 yılında "Wanderungen im Morgenlande 1842-1843" adlı kitabı yayımlandı.

FRANCIS FRITH (1822-1898)

1859 yılının yaz sonlarında, Ortadoğu'ya bir gezi yapan Frith, Mısır'a geldi. Sina, Petra, Filistin, Suriye, Şam, Kudüs, Beyrut ve Yafa'nın fotoğraflarını çekti. 1860'da, gemi ile İngiltere'ye dönüş yolu üzerinde bulunan İzmir'e geldi.

İzmir'in 114 fotoğrafının bulunduğu "Egypt, Sinai and Palestine" adlı albümünün ilk sayfasında, Türk kostümleri içinde kendi portresi basıldı.

JULES DELBET

1861 yılında, Atina Fransız Okulu'nun eski üyesi George Perrot ile Roma Fransız Mimarlık Akademisi üyesi Edmond Guillaume ve tıp doktoru Jules Delbet Anadolu'ya arkeolojik bir gezi düzenlediler.

1862 yılında da Paris'te "Exploration archeologique de la Galatie et de Bithynie" adlı bir kitap yayımladılar. Bu kitapta verilen bilgiler daha sonra ilk arkeolojik kazıları yapacak olan arkeologlara yol gösterici oldu. Özellikle Hattuşaş kenti ile ilgili gezi notları, dikkatleri buraya çekti.

Yukarıda sözü edilen kitabın tüm fotoğrafları, gezi boyunca arkeolojik kalıntıların ve bölgelerin fotoğraflarını çeken Jules Delbet'e aitti.

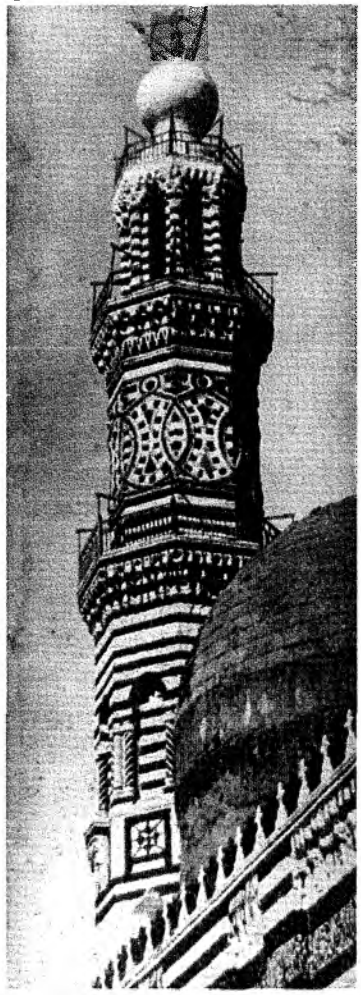
FRANCIS BEDFORD (1816-1894)

İngiliz manzara fotoğrafçısı Bedford, 1862'de Galler Prensi Edward ile Türkiye ve Ortadoğu'ya yapılan geziye katıldı. Bu gezide Wet Collodion negatifler çekti.

1863 yılında bu gezinin fotoğrafları Londra'da Day & Son tarafından basıldı. "Tour in the East; Photographic Pictures of Egypt, The Holy Land and Syria, Constantinople, The Mediterranean, Athens, etc." adlı 172 adet albumen baskıdan oluşan bu albümde, 1 fotoğraf İzmir'e, 17 fotoğraf İstanbul'a aitti.

A. DE MOUSTIER

1862 yılında, Osmanlı hükümetinden bir ferman alıp, İzmit Körfezi, Kalkedonya, İznik, Sapanca, Bursa, Uludağ, Kütahya, Aizeni tapınağı, Uşak, Kula, Salihli, İzmir, Sardes harabeleri, Lydia Krallarının mezarları, Efes harabelerinin fotoğraflarını çekti.



Kahire'den bir cami. Joseph-Philibert Girault de Prangey, 1843 (Gernsheim Koleksiyonu)

Moustier'in çektiği fotoğraflar, tahta üzerine çizilerek 1864'de "Le Tour du Monde" adlı 15 ciltlik kitabın içinde yayımlandı. Gezi anıları da Moustier tarafından aynı kitapta, "Voyage de Constantinople à Ephèse par l'interieur de l'Asie Mineure, Bithynie, Phrygie, Lydie, Ionie" başlığı altında kaleme alındı. Bu kitaptaki illustrasyonlar J. Guiaud tarafından yapıldı.

FELIX BONFILS (1831-1885)-ADRIEN BONFILS (1861-1929)

1867 yılında Beyrut'ta bir stüdyo açarak çalışmalarına başlayan Fransız asıllı Felix Bonfils, İskenderiye, Kahire, Yunanistan, Ege adaları ve Türkiye'nin fotoğraflarını çekti.

Adrien de 1878'de babasının çalışmalarına katıldı ve birlikte pek çok fotoğraf albümleri hazırladılar. Aynı zamanda Fransa'da Alais'de (bugün Ales) stüdyoları vardı.

ALBERT KAHN (1860-1940) FOTOĞRAFÇILARI

1910 ile 1931 yılları arasında Parisli banker Albert Kahn'ın finanse ettiği, Frederic Gadmer, Stephanie Passet, Auguste Leon, Georges Chevalier, Roger Dumas adlı fotoğrafçılar, Avrupa, Asya, Amerika ve Afrika'yı gezerek bu yerlerin autochrome'larını çektiler.

Fotoğrafları, ülkelerin, sosyopolitik, kültür, sanat, ulaştırma, askeri, savaş, ticaret, din, doğa, yaşam konularından oluşmaktaydı.

Türkiye 1912, 1913, 1918, 1922-23 yıllarında Kahn fotoğrafçılarınca belgelendi.

İMPARATORLUĞUN STÜDYOLARI

İmparatorlukta açılmaya başlayan stüdyoların sahipleri, çevre görüntülerinin yanısıra, portre çekim-

lerine de yer verdiler. Bu ilk portreler, o güne kadar görüntülemek için kullanılan resim sanatındaki genel eğilimleri yansıtıyorlardı. Çevre görüntüleriyse, gravürlerdeki ana konuları içermekteydi.

Tiyatroları, eğlence yerleri, pastaneleri, lokantaları ve pahalı mağazaları ile imparatorlukta Batı'yı sergileyen Grand' Rue de Péra fotoğrafçıların en yoğun olarak çalıştığı yer oldu.

1845 yılında İstanbul'a gelen İtalyan Carlo Naya (1816-1882), Beyoğlu'nda çalışmalarını 1848 yılına kadar sürdürdükten sonra,[9] imparatorluktaki ilk yerleşik stüdyoyu Basile Kargopoulo açtı.

BASİİLE KARGOPOULO

1850'de Rum asıllı fotoğrafçı Kargopoulo, Péra'da Rus Sarayı'na yakın 311 nolu yerde stüdyosunu açtı. Daha sonra, o zamanlar kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açtı.

İstanbul'daki stüdyosunu son olarak Tünel Meydanı 4 numaraya nakleden Kargopoulo'nun süslenme heveslisi ayak takımı gençlerin, kıyafet değiştirip fotoğraf çektirmeleri için, fotoğrafhanesinde geniş bir gardrobu vardı.

Kargopoulo, çok sayıda seyyar satıcının fotoğraflarını çekip, 6x9 cm boyutundaki kağıtlara basarak, stüdyosunun özel kartonlarına yapıştırdı ve bunları İstanbul'un halk tipleri olarak satışa çıkardı. Büyük ününü bu çalışmaları ile sağlayarak, İstanbul tarih ve folklorunun belgelenmesine büyük katkıda bulundu.

RAİF EFENDİ

1854 yıllarında, İstanbul Çemberlitaş'ta çalışan Raif Efendi, 1848'de Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan ve 1849'da Kütahya'ya yerleşen Macar mültecilerindendi. Çemberlitaş'taki dükkanında saatçilik ve dönemin tekniği Daguerreotype ile fotoğrafçılık yaptı.[10]

RABACH

Alman kimyager Rabach, 1856'da Beyazıt'ta bir stüdyo açtı. Bir minyatürcü olan ve fildişi üzerine minyatür portreler çizen Viçen Abdullah'ı yanına rötüşçü olarak aldı.

1858'de Rabach bu stüdyoyu Abdullah Biraderler'e devretti.

PASCAL SÉBAH (1823-1886)

1857'de, Avusturya Posta Ofisinin bulunduğu Tom Tom Sokağı'nın 10 numaralı binasında bir fotoğraf stüdyosu açtı. Bu stüdyoya "El Chark Societe Photographic" adını verdi. 1860 yılında Grand' Rue de Péra'daki Rus Elçiliğinin bitişiğinde bulunan 439 numaralı yere taşınan Sébah, A. Laroche adlı bir Fransız'ı stüdyonun yönetimine getirdi. Paris'te fotoğrafçılık tekniğini iyice öğrenmiş ve bu konuda çalışmalar yapmış olan Laroche, 1873'lü yılların sonuna kadar Sébah'la İstanbul'da çalışmalarını sürdürdü.

Mescid-i aksa. Maxime Du Camp, 1850 (İsrail Müzesi, Kudüs)

1869'larda Pascal Sébah, ünlü ressam Osman Hamdi Bey ile tanıştı. Osman Hamdi Bey, yaptığı tabloların büyük bir çoğunluğunda Pascal Sébah'ın fotoğraflarından yararlanmaya başladı.

1873'de Viyana'da açılacak sergide gösterilecek olan giysilerin büyük boyutta fotoğrafları çekilerek bir albüm hazırlandı. Albümün tüm fotoğrafları Pascal Sébah tarafından çekildi.[11]

Pascal Sébah, 1873 yılı sonlarında Kahire'de ünlü Shepard's otelinin yanında bir şube açtı. 1883 yılında felç geçiren Pascal Sébah 25 Haziran 1886'da öldü. Kardeşi Cosmi Sébah, 1888 yılına kadar stüdyoyu yönetti. Pascal Sébah'ın oğlu Jean, amcasının yardımlarıyla İstanbul'da çalışan fotoğrafçı Policarpe Joaillier ile ortak oldu. Adı Sébah & Joaillier'e dönüşen firma altın çağını yaşamaya başladı. 1871 yılında Jean Pascal Sébah, Hagop İskender ve Leo Perpignani ile ortaklık yapmaya başladı.

Cumhuriyet dönemindeki yenilenme hareketlerine uyarak firmanın adı "Sabah"a dönüştürüldü.

ABDULLAH FRÈRES (VIÇEN: 1820-1902 HOVSEP (1830-1908) KEVORK (1839-1918)

Péra'nın en ünlü fotoğrafçıları Ermeni asıllı Abdullah Biraderler'di. Kevork Abdullah, 9 Eylül 1857'de Venedik'teki Murad Raphaelyan okulundan mezun oldu ve 1858 yılında İstanbul'a döndü. Viçen Abdullah, 1856'da İstanbul Beyazıd'da bir fotoğraf stüdyosu açan ve bu stüdyoda Daguerreotype ile uğraşan Alman kimyager Rabach'ın yanında rötuşçu olarak çalışmaktaydı. Kevork, kardeşleri Viçen ve Hovsep ile birlikte ülkesine dönmek isteyen Rabach'ın stüdyosunu devraldı.

1886'da, Mısır Hidivi Tevfik Paşa'nın çağrısı üzerine, Kahire'de bir şube açtılar. Abdullah Kardeşlerin Kahire'de açtıkları bu işyeri, şöhretlerine paralel olarak daha ilk günden itibaren büyük bir başarı kazandı.

Sayısız takdir ödülleri, madalyalar, kutlama mektuplarının sahibi Abdullah Biraderler, özellikle stüdyo fotoğraflarında ustaydılar. Bu nedenle de değişik desenli panolar, kadife perdeler, çeşitli sütunlar, günün modası kanapeler, Doğu'yu simgeleyecek sedef kakmalı masalar, nargile, çubuk, sim işli terlikler yaratacakları ortam için vazgeçilmez aksesuarlardı. Çalışmalarında doğal ışığın rolü büyüktü.

Jacob Auguste Lorent'in bir fotoğrafı, 1863,64.

TANCREDE R. DUMAS

1860 yılından beri Beyrut'da stüdyosu olan Dumas, 1866'da İstanbul'a gelerek fotoğraflar çekti. Manzaralar ve Panoramalar üzerine de Grand' Rue de Péra'da bir fotoğraf stüdyosu açtı.

NIKOLAI ANDREOMENOS (1850-1929)

1867 yılında Abdullah Frères'lerin Beyazıt'taki stüdyosunu devralan Andreomenos burayı 30 yıla yakın çalıştırdıktan sonra da fotoğrafçılığın merkezi haline gelen Péra'da bir şube açtı.

İstanbul yaşantısını büyük bir titizlikle çekti. 27 Ocak 1929'da fotoğraf çalışmalarını sürdürürken öldü. Oğlu Tanaş Andreomenos 1930 yılında stüdyonun adı "Foto Saray" olarak değiştirdi ve çalışmalarını 90 yaşına kadar Beyoğlu'nda sürdürdü.

GUILLAUME BERGGREN (1835-1920)

İsveçli Guillaume Berggren, 1866'da dünya seyahati için Odessa'dan bir gemi ile ayrıldı. Gemi İstanbul limanında durdurulduğunda, Guillaume bir fırsatını bularak şehri gezmeye çıktı. Doğu'nun bu gizemli şehrini gördüğünde de hemen gemiden ayrılarak buraya yerleşmeye karar verdi. Bu adım onu yaşamının sonuna kadar kalacağı kente getirmişti. 1870'li yılların başında Grand' Rue de Péra'da Derviş Sokağı (bugünkü adı ile Piremeci) başındaki 414 nolu binanın ikinci katında bir fotoğraf stüdyosu açtı.

Berggren, usta tekniği ve kompozisyon anlayışı ile, İstanbul'un en güzel görüntülerinin, Boğaziçi'nin, kıyıların, sokakların, türlü tiplerin, manzaraların belgeleyicisi oldu.

Bağdat demiryolunun yapımı sırasında, Goltz Paşa ile birlikte Anadolu'ya yaptığı gezilerde, demiryolu üzerindeki pek çok kentin fotoğraflarını çekti.

GÜLMEZ FRÈRES

Gülmez Kardeşler, 1870 yılında Péra'da bir stüdyo açtılar. İstanbul'un kırsal görünümlerinin fotoğraflarını çeken kardeşler, 1900'de stüdyoyu kapatarak bütün fotoğrafları Aşil Samancı'ya sattılar.

BOGOS TARKULYAN (? -1940)

Bogos Tarkulyan, "Pol" adını kullanırdı. Daha sonraları ise asıl adı unutularak kendisine fotoğrafhanesinin adı olan "Febüs" efendi denmeye başlandı.

Karakaş biraderlerin atölyesinden yetişip, daha sonra Abdullah Frères'in asistanlığını yaptı ve 1890'da "Phébus" adı ile kendi fotoğrafhanesini açtı.

1890 yıllarında çocuk resimleri çekmek için, Fransa'dan stüdyosuna alçılı kartondan yapılmış 70-80 cm yüksekliğinde bir oyuncak at getirdi. Uzun seneler resim dersleri alan Febüs, özellikle portre resmi üzerine çok başarılı çalışmalar yaptı.

AŞİL SAMANCI (1870-1942)

Ressam ve dekoratör Jacob Samancı Efendi'nin oğlu Aşil Samancı, fotoğrafçılığı Abdullah Biraderlerden öğrendi. İstanbul'un eski eserlerinin fotografik bir koleksiyonunu hazırladı. Aşil Samancı, Apollon adlı stüdyosunda 1925 yıllarına kadar çalışmalarını sürdürdü.

GARABET AMİRAYAN (1857-1927)

Andreomenos'un yanında fotoğrafçılığı öğrendi. 1900 yıllarında Osmanlı Fotoğrafhanesi adı ile Beyazıt'ta bir stüdyo açtı. 1905 yılında fotoğrafhanesini Üsküdar'a taşıdı. Ölünceye kadar çalışmalarını burada sürdürdü. 1918 yıllarında kızı Ardemis ve oğlu Jirayr kendisine fotoğraf çalışmalarında yardımcı oldular.

RAHMİZADE BAHAEDDİN BEDİZ (1875-1951)

1910 yılında, bugünkü İstanbul Vilayetinin karşısında fotoğrafhanesini açtı.

Titiz çalışmanın bir sembolü haline geldiği için Resna adı ile bilinen bu fotoğrafhanenin ünü, önce İstanbul'a sonra bütün Türkiye'ye yayıldı. Daha önceki ünlü stüdyoların uzun seneler sonra kapanmaya yüz tuttuğu yıllara rastlaması da Resna'nın şansını arttıran unsurlardandı.

İstanbul'da Sublime-Porte' dan (Babıali) sonra, Üsküdar ve daha sonra da Bahçekapı şubeleri açılan fotoğrafhanede 20'yi aşkın işçi çalışıyordu.

Kısa zamanda büyük üne kavuşan fotoğrafhanenin, aynı hızla yükselip kapanması 15 yıl gibi kısa bir dönemin içinde oldu.

SARAYLA İLİŞKİLER

Başlangıçta Müslüman halktan tepki gören, ama Osmanlı Sarayının Müslüman sultanlarınca desteklenen fotoğrafın bu nedenle sarayla ve devrin sultanları ile diğer ülkelerde olduğundan farklı bir ilişkisi vardı. Sarayla ilişki içinde olmak, sultan fotoğrafçılığı ünvanını alabilmek fotoğrafhanelerin prestijini arttırıyordu.

1860'larda Carte-de-Visite boyutunda fotoğraflar pazarlanmaya başladı. Hem ucuz hem de çekimi kolay olan bu boyuttaki fotoğraflar, tek tek olduğu gibi, hazırlanan kalın ciltli şık albümlerde konularına göre ayrılarak da satılıyordu. Bu albümlerin değerli taşlar ve altınla süslenmiş olanları ise, saray için hazırlanıyor ve saray erkanının fotoğraflarını içeriyordu.

Jacob Auguste Lorent'in bir fotoğrafı, 1863,64.

Sultan Abdülmecid'den "Padişah Hazretleri'nin Fotoğrafçısı" ünvanını alan ve bunu uzun bir zaman sürdüren Kargopoulo, Sultan V. Murad'a (Saltanatı: 30 Mayıs-31 Ağustos, 1876) şehzadeliğinden başlayarak fotoğraf dersleri verdi.

Sultan Abdülaziz, Abdullah Biraderleri 1863 yılında İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara portresini çektirdi. Sonuç olağanüstüydü. onları "Ressam-ı Hazret-i Şehriyar-i" rütbesi ile ödüllendirdi. Artık Abdullahlar için yükselme dönemi başlıyordu.

1869 yılında, İngiltere veliahtı Galler prensi Edward (daha sonra Kral VII. Edward) 20 kişilik maiyetiyle İstanbul'a geldiğinde, Abdullah Biraderler fotoğraflarını çekti.[12]

Fransız İmparatoriçesi Eugénie, imparatorluğu ziyarete geldiğinde, Abdullahlar, İmparatoriçe'nin fotoğraflarını çekerek, kendisine imparatorluğun eski ve yeni fotoğraflarından oluşan bir albüm sundular.[13]

İmparatorluğun yurt dışındaki tanıtımında yüz aklarından biri olacak "Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873" albümü ve sergi fotoğrafları için Sultan Abdülaziz, oynadığı rol nedeniyle Pascal Sébah'ı Üçüncü Dereceden Mecidi Nişan ile ödüllendirdi.

1885'de İstanbul'u ziyarete gelen İsveç Kralı II. Oscar ve ailesinin elçilik binası terasında fotoğraflarını çeken Guillaume Berggren, kraldan bir nişan aldı.

1889 yılında Almanya İmparatoru II. Kaiser Wilhelm, Kraliçe Augusta Victoria ile birlikte İstanbul'a geldi. Bu sırada Kral II. Wilhelm ve Kraliçe Augusta Victoria'nın fotoğraflarını çeken Sébah & Joaillier firmasına çekimlerdeki büyük başarısı nedeniyle, Prusya Sarayının Fotoğrafçısı ünvanı verildi. Bu günlerden başlayarak hem verdikleri ilanlarda, hem de stüdyo kartlarının arkasında "Photographes de la Cour Royale de Prusse" ünvanını büyük bir onurla taşımaya başladılar.

Sébah ve Joaillier'in fotoğraflarından oluşan 1911 tarihli bir İstanbul ftografları albübümü

Sultan II. Abdülhamid (Saltanatı: 1876-1909), Osmanlı'da fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekleyicisi oldu. 1893'de sultan, Osmanlı ülkesinin propogandasını yapmak amacıyla, Amerika Birleşik Devletleri Başkanına fotoğraf albümleri hediye etti. Altı ayrı fotoğrafçının işlerinden oluşturulan bu albümlerin ilkinde, Halep, Şam, Adana, İzmir, Çankırı, Denizli , Bağdat, Edirne, Manisa, Aydın, Bursa ve İzmit'teki okulların öğrencileri ile ilgili fotoğraflar bulunmaktaydı. İkinci albüm ise, Selanik, Kastamonu, Trabzon, Beyrut, Şam ve İstanbul'un hazırlık okulları öğrencilerinin değişik görüntüleriyle hazırlanmıştı.

Sultan II. Abdülhamid'in Saray fotoğrafçısı ünvanını alan ve Sultan'ın 23 yıl fotoğrafçılığını yapan Febüs Efendinin, beşinci dereceden bir Mecidi nişanı bulunmaktaydı. Febüs Efendi, Sultan V. Mehmed Reşad (Saltanatı: 1909-1918) döneminde de sık sık saraya davet edilerek, saray erkanının fotoğrafları çektirildi.

Andreomenos, saraya girmeyi başaran fotoğrafçılardandı. Sultan Vahdettin'in (Saltanatı: 1918-1922) veliahtlığı sırasında, bu geleceğin sultanına çok ilgi duyduğu fotoğraf konusunda dersler verdi. Vahdettin kanalı ile de Sultan II. Abdülhamid'den iki madalya aldı.

Aşil Samancı, Abdullah Biraderlerin aracılığı ile saraya girmeyi başararak, şehzadelere fotoğrafçılık dersi verdi. Sultan V. Mehmed Reşad'ın Hereke, Bursa, Rumeli seyahatlerine katıldı ve bu yolculuğun fotoğraflarını çekti. Alman İmparatoru II. Kaiser Wilhelm'i, Osmanlı Mareşali kıyafetinde gösteren fotoğrafı, ününün artmasına yardımcı oldu.

Osmanlı'nın bu ünlü fotoğrafhaneleri ayrıca, Rus Çarı I. Frederick, İsveç Kralı V. Gustaf, İtalya Kralı Victor Emmanuel, Avusturya Kralı Franz-Joseph, Galler Prensi Edward, Sırp Prensi Milan Obrenoviç, Bulgar Prensi Ferdinand, Mısır Hidivlerinden İsmail, Tevfik, Abbas Hilmi, İran Şahı Nasireddin'in de portrelerini çektiler.

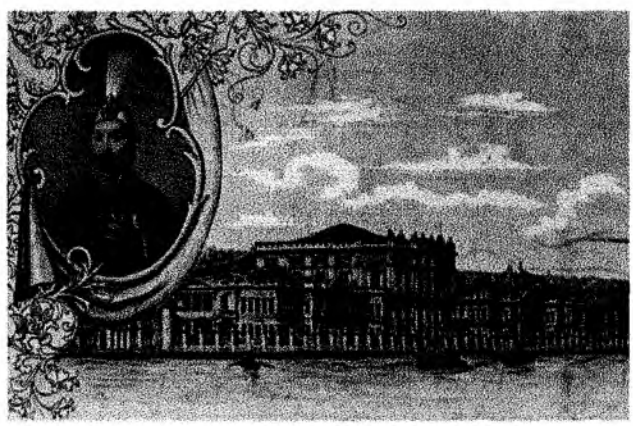
POSTCARD'LAR VE SOUVENIR ALBÜMLERİ

İlk kez 1869 yılında Avusurya'da kullanmaya başlanan kartpostallar (Postcard) 1880'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda da görülmeye başladı. Kartpostal baskılarında, firmaların çektiği fotoğraflar bolca değerlendirilmeye başlandı. Sepya tonlu fotoğraflar, üç renkli baskının verdiği olanaklarla renklendirildi. Fotoğrafçıların önünde yeni bir pazar açılmıştı.

Hazırlanan "Souvenir" albümleri, İstanbul, Bursa, Edirne, İzmir, Afyon, Konya, İznik'ten manzaraları içermekteydi. Şehir panoramalarından başlayan, günlük yaşam kesitlerinden ve halk tiplerinden oluşan Batılıların yabancısı olduğu bu görüntüler, gittikçe artan yabancı ziyaretçiler tarafından satın alınmaya başlandı. Bunlar arasında en ilgi çekenleri, Sébah & Joaillier stüdyolarında büyük bir ustalıkla yaratılan Doğulu kadınlar ve harem görüntüleriydi.

ASKER FOTOĞRAFÇILAR

Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı'da fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekleyicisi oldu. Sultanın fotoğrafa verdiği bu olağanüstü önem, bu sanatın, döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda süratle gelişmesini sağladı. 19. Yüzyılda askeri okullara fotoğraf dersleri eklenmişti. Sultan bu okullardan mezun olan askerlere ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini verdi. Hemen bütün donanma gemileriyle, askeri kuruluşların, fabrikaların, mensuplarının, devlet tarafından yapılmış bütün binaların, okulların, karakolların, camilerin, etnografik çevrenin, arkeolojik görünümlerin ve doğanın fotoğraflarını çektirdi. Ziyarete gelen yabancı devlet adamlarının İmparatorluk'taki gezilerini, Hastane ve büyük müesseselerin açılışlarını da yine çektirdiği fotoğraflardan izledi.[14]



Ebuzziya kartpostallarından (Sultan Abdülmecid ve Dolmabahçe Sarayı).

Bu fotoğrafçılar arasında; 1865 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un Topçu-Ressam sınıfından mezun olan ve 1872 yılında "Risale-i Fotografya" kitabını yazan Yüzbaşı Hüsnü Bey (1844-1896), 1865'de Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan topçu mülazımı olarak mezun olan ve Anadolu'ya gönderilerek Bursa, Bozöyük, Eskişehir ve İznik'den fotoğraflar çeken Servili Ahmed Emin (1845-1892), 1866'da Harbiye'den mezun olan ve Milli Savunma Bakanlığı fotoğrafhanesinde görev alan Ali Rıza Paşa (? - 1907), 1882'de Harbiye'nin Piyade sınıfından mezun olan ve aynı yıl Bab-ı Seraskeri fotoğrafhanesine tayin edilen Kolağası Mehmet Hüsnü (1861-?) 1890'da Mekteb-i Bahriye-i Şahane'den mezun olan ve Darülaceze'de baş fotoğrafçılık ve Bahriye okulunda fotoğraf öğretmenliği yapan ve 1893 yılında "Mebadi-i Usulü Fotografya" kitabını yazan Bahriyeli Ali Sami, 1886'da Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un topçu sınıfından mezun olan ve 1898 yılında Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaretini ve İstanbul'dan Kudüs'e kadar olan yolculuğunu çeken Ali Sami Aközer (1866-1936), 1883'de Harp Okulu'nun Piyade sınıfından mezun olan ve sultanın tahta çıkışından başlayarak İstanbul ve taşra vilayetlerinde yapılan askeri binaların fotoğraflarını çekmek için görevlendirilen Üsküdarlı Hasan Rıza (1864-?), 1875'de Harbiye'den mezun olan ve 1897 yılında Türk-Yunan savaşının zarar tesbiti için fotoğraf çekmekle görevlendirilen Kenan Paşa (1855-?) bulunmaktaydı.

1888'de Harbiye'den ve 1891 yılında da Kurmay okulundan mezun olan ve 31 Mayıs 1916'da Medine'ye gelerek, isyan eden Mekke emirine karşı Medine'yi, 1916'dan 1919'a kadar savunduğu için "Medine Müdafii Fahri Paşa" olarak anılan Fahrettin Türkkan Paşa (1868-1948), askeri görevle gittiği yerlerin fotoğraflarını çekti. Fahrettin Paşa'nın yabancı yayınlardan derlediği fotoğrafçılıkla ilgili notları vardı.

SAVAŞAN ULUSUN FOTOĞRAFÇILARI

İmparatorluk yirminci yüzyıla pekçok isyanlar ve savaşlarla girdi. Ülkeyi Cumhuriyet'e ulaştıracak olan Kurtuluş Savaşı'nın fotoğrafçıları çoğunlukla savaşan askerler oldu. Bunların pek çoğu bu büyük uyanışı isimsiz kahramanlar olarak belgelediler .

TALHA EBÜZZİYA (1880-1921)-VELİD EBÜZZİYA (1882-1845)

Türk basın tarihinde seçkin bir yere sahip olan gazeteci Ebüzziya Tevfik Bey'in (1849-1913) oğulları Talha Bey ve Velid Bey, 1912 yılında matbaalarına bir karanlık oda kurdular ve önemli olayları kendileri foto muhabirliği yaparak çektiler.

1915 Çanakkale zaferinden sonra, Velid Bey harp alanının fotoğraflarını çekmek üzere Çanakkale'ye gitti. Savaşa katılan mehmetçikleri, kumandanları ve Türk bataryalarının fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar Tasvir-i Efkâr'da yayımlandı.

Velid Bey, 16 Mart 1920 gece yarısı, İstanbul'u işgal eden İngilizlerin, Şehzadebaşı askeri karakolunda süngüleyerek öldürdüğü, altı mızıka askerinin fotoğraflarını çekti. Fotoğrafların altına şehitlerin künyelerini de yazıp, çok sayıda basarak, Anadolu'ya göndermeye ve milli mücadeleyi alevlendirmeye çalıştılar.

2.6.1921'de Tevhid-i Efkâr gazetesini yayımlamaya başlayan Velid Bey, yaptığı hizmetlerden dolayı İstiklal Madalyası ile ödüllendirildi.

1800'lerin sonundan bir portre.

ARİF HİKMET KOYUNOĞLU (1888-1982)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) mimarlık bölümünü bitiren Koyunoğlu, 1915'de İstanbul Babıali'de, "Yeraltı" fotoğrafhanesini açtı. Kurtuluş Savaşı sırasında askerliğini yaparken, Erzurum dağlarında ordu kayak takımının fotoğraflarını çekti.

BURHAN FELEK (1895-1982)

1914 yılında Karargâh genel fotoğrafçısı olan Burhan Felek, 1915 yılı sonlarında Çanakkale Savaşı'nın cephe fotoğraflarını çekmek üzere görevlendirildi.

OSMANLI İSTANBULU'NDA FOTOĞRAF YAYINLARI

Listedeki kitaplar, Arap harfleri ile Türkçe basılmıştır. 1841 yılında basıldığı bir gazete ilanında bildirilen "Daguerreotype ve Mukaddematı" adlı kitap ise, Türkiye'deki kütüphanelerde bulunmamaktadır.

1841 Daguerreotype ve Mukaddematı

1866 Risale-i Fotograf (Ermeni harfleri ile Türkçe) Sarkis Der Torosyan, İstanbul

1872 Risale-i Fotografya, Hüsni, Ceride-i Askeriye Matbaası, İst.

1890 Fotoçinkografi, Roux'dan Ahmed Fuad, Cemal Efendi Matbaası, İst.

1890 Fotografya Risalesi Ameli, Ragıb, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.

1892 Ameli ve Nazari Mufassal Fotografya, M. Halid Hamdi Paşazade, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul.

1893 Mebadi-i U-sul-i Fotografya, Ali Sami, Istepan Matbaası, İst.

1893 Bedayi-i Fünun Hadisat-ı Ziyaiyye yahut Fotografya, M. Abdullah, Mahmud Bey Matbaası, istanbul

1893 Foto Minyatür ve Boyalı Fotograf, Ahmed Fuad, Kasbar Matbaası, İstanbul

1894 Fotograf Üzerine Yağlıboya, Mehmed Celal İzmitli, Kasbar Matbaası, İstanbul

1894 Fotografya için cep kitabı, Hasan Lütfi, Alem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekası, İstanbul

1894 Resim Ameliyatı dersi yahut tıpkı Tabiatde göründüğü gibi karşıdan resim almak usulü, A. Sabri, Hüdavendigar Vilayeti Matbaası, Bursa

1896 Manzara Panorama (Türkçe, Arapça, Fransızca), Tahir Bey Matbaası, İstanbul, Yayımlayan: Malumat Gazetesi İdaresi

1899 Nev'usul Fotograf, Ahmet İhsan (Tokgöz), Cemal Efendi Matbaası, İstanbul

1899 Amelî ve Nazarî Rehber-i Fotografya, Ahmed Tevfik (İbn ül Cemal), Kasbar Matbaası, İstanbul

1904 Bedai-i Fünun Hadisat-ı Ziyaiyye yahut Fotografya, M. abdullah, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul (2. Baskı)

1905 Lusanıgarçutyun, H. Terziyan, İstanbul (Ermenice)

1909 Teshil-i Fotografya, Ahmed Tevfik (İbn ül Cemal), Aristovulos ve Anastasyadis Matbaası, İstanbul

1910 Ameli Fotoğrafya, Mehmed Tevfik, Matbaa-i Kütüphane-i Cihan, İstanbul

1911 Fotograf-i Fenn-i Menazır, Yzb. Sadullah İzzet, Resimli Kitap Matbaası, İstanbul

1912 Polis Mekatibine Mahsus Resimli Ameli ve Nazari Fenn-i Fotografya, Corci, Osmanlı Meziyet-i İktisadiye Matbaası, İstanbul

1914 Nazari ve Ameli Fenn-i Fotografya, Mehmed Said, Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütüphanesi, İstanbul

1915 Ameli Fotografya Fotografçılık, A. Nezih, Mesaî Matbaası, İst.

1917 Fotografçılık Rehberi, Selanik Bonmarşesi İpekçi Kardeşler, Ahmed İhsan ve Şürekası Matbaası, İstanbul

1917 Kimya-ı Fotografî Sınaî, Nazari, Ameli, Sadullah İzzet, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul

1917 Kendi Kendine Fotograf Muallimi, Çev: Ragıb Rıfkı (Özgürel), Müdafa Matbaası, İstanbul

1919 Fotografyada Menfi Levhaların İzharı, Kemaleddin Emirzade, Ali Şükrü Matbaası, İstanbul

1919 Muhit-i Fünun-ı Fotografiye, 2. Cilt, 1. Kısım, Boyalı Fotografya Pinatipi, Sadullah İzzet, Necm-i İstikbal Matbaası, İstanbul

2. Cilt, 2. Kısım, Fotograf Klişeleri Fototipi, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul

9. Kitab Fototopografya Fotografi-i Fenn-i Menazır, Resimli Kitab Matbaası, İstanbul

TARİHSİZLER

* Fotolito Kozmografi Risalesi, Esad Paşa

* Fotografyanın Tatbikat-ı Sınaiyesi, Sadullah İzzet, Ders 1, Matbaa-ı Askeriye, İstanbul

* Fotografyanın Tatbikat-ı Sınaiyesi, Kuru Kollodyon Usulü, Klişe yapmak, Klişeleri kuvvetlendirmek ve zayıflatmak usulleri, Sadullah İzzet, Ders 3

* Fotografyanın Tatbikat-ı Sınaiyesi, Ratıb Kollodyon İstimali, Klişenin çinko ve şimşir üzerine hak için manüplasyonu, Sadullah İzzet.

---

1 Gustave Flaubert'in hatıralarının hepsinde Doğu eşittir seks izlenimi vardı. Flaubert bunları yazarken, Doğu'ya bakan Batılıların bir çoğunun kafalarından eksik olmamış bir motifi de gündeme getirmişti. Lord Byron, Chateaubriand, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Pierre Loti gibi sanatçılar Doğu'ya gidip görüp bu intibalarını yazılarına aksettirenler, Victor Hugo, Heinrich Heine gibi yazarlar ise düşledikleri Doğu'yu yazanlardı.

2 George Friedric Handel'in; Timurlenk ve Yıldırım Beyazıt'ı konu alan "Tamerlano", Carl Maria von Weber'in; "Abu Hassan", Joseph Haydn'ın "L'incontro improvviso", Giacomo Rossini'nin; "Il Turco in İtalia" ve "Muammetto II", Peter Cornelius'un "Der Barbier von Bagdad" operaları, Volfgang Amadeus Mozart'ın; "Rondo alla Turca" adlı piano sonatı, "Die Entführung auf dem Seraglio" ve "Zaide" adlı operaları, Ludwig van Beethoven'in; "Ruins of Athens"den Türk marşı ve Lully'nin; Molierre'in yazdığı Kibarlık Budalası adlı sahne oyununun müziği.

3 Elçilerle birlikte gelen ve resimleriyle İstanbul'u ve saray hayatını yansıtan ilk önemli sanatçılardan biri Van Mour'du (1671-1737). Van Mour, Fransız elçisi Ferriol ile birlikte 1703 yılında İstanbul'a geldi. Saray erkanı ile yakın ilişkiler içine giren Van Mour, Boğaziçi, Marmara, Sarayburnu, Adalar, saray törenleri, elçilerin huzura kabul sahnelerini ve ziyafetleri görüntüleyen resimler çizdi. 1726 yılında "Kralın Doğu'daki Ressamı" ünvanını alan sanatçı İstanbul'da öldü.

4 Oryantalizmin önemli öncüleri arasında; Horace Vernet, Delacroix, Gérome, Rudolf Ernst, Ludvig Deutch, John Frederic Lewis, Ingres, Valeri ve Presiosi bulunmaktaydı.

5 Antoine Ignace Melling, III. Selim (Saltanatı: 1789-1807) döneminde, Bonaparte tarafından Fransız Dışişleri Bakanlığı'na bağlı olarak İstanbul'a gönderildi. Sultanın kızkardeşi Hatice Sultan'ın mimarı olan Melling, sarayın koruyuculuğunda yaşadığı çevreyi rahatlıkla inceleyerek serbestçe çalışabildi ve böylece İstanbul kentinin panoramalarıyla ünlendi.
II. Mahmud döneminde İstanbul'a gelen William Bartlett ve Thomas Allom, hem İstanbul Péra'da bir sanatçı topluluğunun oluşmasına neden oldular, hem de yaptıkları gravür ve desenlerle İstanbul'un Batı'da tanınmasına büyük katkıda bulundular.
Bartlett beşinci Ortadoğu gezisinden dönerken öldüğünde arkasında binin üzerinde resim bıraktı. Bu resimlerin yayımlandığı en önemli kitaplardan biri Miss Pardoe'nun Beauties of the Bosphorus adlı kitabıydı.

6 Wagons-Lits şirketine bağlı Orient Express Paris Strasbourg garından (Gare de l'Est) ilk kez 5 Haziran 1883'de sefere başladı. Tamamlanan Sofya - İstanbul hattından sonra da 1 Haziran 1889'da İstanbul garına geldi. Salı ve Cuma günleri Paris'ten, Cumartesi ve Çarşamba günleri ise Constantinopolis'ten kalkarak düzenli servis vermeye başladı.

7 Frederic Goupil Fesquet, Voyage D'Horace Vernet en Orient, Paris 1840

8 1840 ve 44 arasında 114 seyahat görüntüsü Paris'te N.P. Lerebours tarafından "Excursions daguérriennes: Vues et monuments les plus remarquebles du globe (1840-1844)" adı ile yayımlandı. Bu görüntülerde Fesquet'den başka Pierre Gustave Joly de Lotbiniere ve Girault de Prangey'in çektiği fotoğraflar da bulunuyordu.

9 1845 yılında İstanbul'a gelen Naya, 8 Haziran 1845 (2 Cemazıyelahır 1261) tarihli, 232 sayılı Ceride-i Havadis gazetesine şu ilanı verdi: "Paris'ten İstanbul'a gelmiş olan ressam ve fotoğrafçı M. Naya, insan fotoğrafı çekimlerinde çok hünerli ve kusursuz bir görüntüyü hatta

güneşe dahi ihtiyacı olmaksızın birkaç saniye zarfında çıkarıyor.
Her gün sabah 12'den akşam 12'ye kadar yapacağı çalışmalarında, resmin kıymetine ve büyüklüğüne göre fiatı vardır. Bu 60 kuruştan 100 kuruşa kadardır. Birkaç kişi birlikte çekildiği takdirde, pazarlık yapılabilir.
Fotoğrafçının yeri Beyoğlu'nda Doğruyol'da Moskof Sarayı (Rusya Sefareti) karşısındadır. İsteyenler oradan sorabilirler."
Çalışmalarını bu stüdyoda uzun zaman sürdüren Naya, yine aynı gazetenin 27 Aralık 1848 tarihli sayısında bir ilan daha yayımlattı;
"Daguerreotype tabir olunan, usul üzere birkaç dakika zarfında güneş kuvveti ile ahzü resim eylemek sanatında maharetli olan Naya nam iki karındaş, Dersaadet'e gelip, Beyoğlu'nda Dörtyol ağzında Rusya Sefarethanesi karşısında vaki, Jerularnu adlı kişinin hanesinde oturdukları ve herkesin istediği büyüklükte, karakalem veya renkli, maden veya kağıt üzerinde ve birkaç kişinin dahi resmini birden uygun fiatla çıkarıp, büyüklük ve uğraştırmasına göre, elli kuruştan yüz kuruşa kadar para gerektireceği ve oraya gitmeden kendi evinde resim çektirmek isteyenler ile ayrıca pazarlık yapılacağı ve bu daguerreotype aletlerinin bir kısmının satılık olup, kısa bir zaman içinde öğretilmek üzere isteyenlere gösterileceği ve çekilen resimlerden iyi çıkmamış olanlarının geriye alınabileceği ilân olunmuştur."

10 Ebbüzziya, Tevfik; Yeni Osmanlılar Tarihi Cilt II, Cilt III, Kervan Yayınları, İstanbul 1973

11 "Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873" adlı albüm, 27.5X37 cm boyutlarında, 370 sayfa olarak hazırlandı. 20X36 cm. boyutunda Sébah'ın atölyelerinde phototype metodu ile basılmış 42 adet fotoğraf kullanıldı.

12 Levant Herald gazetesinin 8 Nisan 1869 tarihli sayısında: "Abdullah'lara,Cumartesi öğleden evvel Galler prensi ve prensesinin fotoğraflarını çekmesi için, Saray'a gelmelerine dair bir emir gönderilmişti. Prens negatifin çok başarılı olduğunu belirterek, Kırım'da olduğu süre içinde yapılabilecek en fazla kopyanın yapılmasını söyledi. Ayrıca eğer Abdullahlar Londra'da bir şube açarsa, özel destekte bulunacağına dair söz verdi."

13 Levant Herald'ın 16 Ekim 1869 tarihli sayısında: "Yaygın ve haklı bir üne kavuşmuş olan Abdullahlar, İmparatoriçe Eugenie'ye mükemmel bir biçimde ciltlenmiş ve Sultan armasıyla süslenmiş La Turquie Ancienne et Moderne adlı bir fotoğraf albümü takdim etmek şerefine nail olmuşlardır." demektedir.

14 Yıldız albümleri adı ile bilinen bu albümler, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi kitaplığında bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

Abdülhamid II.'nin Hatıra Defteri; Selek Yayınevi, İstanbul 1960

Boyar, Selim Pertev; *Türk Ressamları,* Jandarma Basımevi, Ankara 1948

Cezar, Mustafa; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971

Coe, Brian; *The Birth of Photography, Ash and Grant,* Cambridgeshire 1976

Duhani, Said N.; *Eski İnsanlar Eski evler, 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topografyası,* TTOK, İstanbul 1982

Ebbüzziya, Tevfik; *Yeni Osmanlılar Tarihi Cilt II,* Kervan Yayınları, İstanbul 1973

Ebbüzziya, Tevfik; *Yeni Osmanlılar Tarihi Cilt III,* Kervan Yayınları, İstanbul 1974

Hershkowitz, Robert; *The British Photographer Abroad,* Robert Herskowitz Ltd, London 1980

İslimyeli, Nüzhet; *Asker Ressamlar ve Ekoller,* Asker ressamlar Sanat Derneği Yayınları I, Doğuş Ltd Şti Matbaası, Ankara 1965

Mathews, Oliver; *Early Photographs and Early Photographers,* Reedminster Publication Ltd., London 1973

Ölçer, Cüneyt; *Sultan Abdülmecid Devri Osmanlı Madeni Paraları,* İstanbul 1978

Özendes, Engin; *Fotoğrafçı Ali Sami 1866-1936* (Haşet Yayınevi/İstanbul,1989) Özendes, Engin; *Türkiye'de Fotoğraf* (İletişim Yayınları/İstanbul, 1992)

Özendes, Engin; *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf* (İletişim Yayınları/İstanbul, 1995)

Özendes, Engin; *Abdullah Frères Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları* (Yapı Kredi Yayınları/İstanbul, 1998)

Özendes, Engin; *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta* Oryantalizm (Yapı Kredi Yayınları/İstanbul, 1999).

Pardoe, Miss Julia; *Yabancı Gözü ile 125 Yıl Önce İstanbul,* İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1967

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ'NDEKİ GELENEKSEL SANATLARDAN KESİTLER

GİYİM KUŞAM

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE SİLAH BÖLÜMÜ

GİYİM KUŞAM

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ
GİYİM KUŞAM KOLEKSİYONU SARAY KIYAFETLERİ
515
XVI. VE XVII. YÜZYIL SARAY ÇOCUK GİYSİLERİ
529
OSMANLI ASKERİ KIYAFETLERİ
534

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ GİYİM KUŞAM KOLEKSİYONU SARAY KIYAFETLERİ

DOÇ. DR. HÜLYA TEZCAN
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

SULTAN KIYAFETLERİ

Osmanlı sultanları giyim-kuşamlarına çok önem verirler, pahalı lüks kumaşlardan dikilmiş kaftanlar giyerlerdi. Onların bu zevki ve üstün kalite arayışı, dokumacılığın gelişmesinde en önemli etkendi. Özellikle Osmanlıların siyasi ve ekonomik güçlerinin doruk noktasına ulaştığı Klasik devirde (16. yüzyıl), sanat da en parlak devrini yaşıyordu. Dokumacılık bu zenginlikden payını alıyor, özellikle ipekli dokumalara katılan altın ve gümüş alaşımlı tellerle bu kumaşların değeri bir kat daha artıyordu. Türk ipeklilerinin ünü yurt dışına yayılıyor, çeşitli ülkelerden Bursa ve İstanbul atölyelerine kumaş siparişleri yapılıyordu.

Saray kıyafetleri ve mefruşat için kullanılan kumaşlar, saray bünyesinde kurulmuş atölyelerde hassa nakkaşları (desinatörler) tarafından hazırlanan desenlere göre dokunurdu.[1] Saray atölyeleri ihtiyaca yetmediği için İstanbul ve Bursadaki diğer atölyelere de sipariş verilirdi. Gerek saray için gerek halk için dokunan kumaşlar, özellikle ipekliler, devlet tarafından sıkı bir kontrol altında tutulur; dokumanın çözgü tellerinin sayısı, ağırlığı, uzunluğu, bükümü ve boyasına ait esaslar tesbit edilir ve Belediye Kanunlarıyla ilgili esnafa duyurulurdu. Buna göre; 80 telden meydana gelen çilelerin 20 adedi bir çözgü olup; ağırlığı 600 dirhem (=1920 gr.), uzunluğu 120 zir'a (=90 m.) olmalı, bükümü ve boyanması ipek kuruduktan sonra yapılmalıdır. İpek ince ve iki teli de bükümlü olmalıdır; böyle olursa boyayı iyi kabul eder. En çok kullanılan kırmızı rengin elde edilmesinde kullanılan lök (lâk) bir boya rmaddedir, lâk böceğinin dişisinde bulunan reçineli kısımdan elde edilir. Kanunda kırmızı rengin nasıl elde edileceğine dair uzun bir tarif vardır. Belirtilen miktardan az konulursa veya yerine daha ucuz olan kızıl boya katılırsa rengin bozuk olacağı duyurulur.[2]

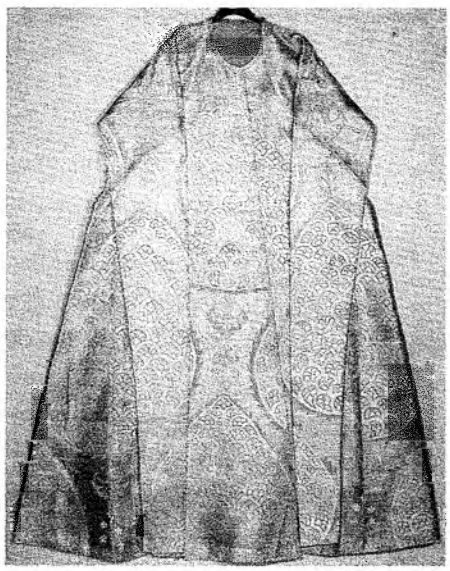
1502 tarihli İstanbul, Bursa, Edirne şehri Belediye Kanunlarında yer alan kuralların uygulanıp uygulanmadığı saraydan gönderilen bir memur aracılığı ile kontrol edilir, kurallara uymayanlar cezalandırılırdı. Kumaşlar dokunduktan sonra arşıncıya gider, burada kalite kontrolu yapılır, uygunsa damgalanarak piyasaya sürülürdü.

Bugün görenlerin hayranlığını kazanan sultanların görkemli kıyafetleri; hassa atölyelerinde ve diğer dokuma merkezlerinde yukardaki süreçten geçerek üretilen kemha (brokar), kadife, çatma (desenleri zeminden yüksek bir kadife türü), seraser (altın ve gümüş alaşımlı telle dokunmuş çok pahalı ipekli bir kumaş) diba, atlas gibi ağır

1 Çatma Kadifeden kaftan, 16. yy. Türk desenleriyle Osmanlı sarayı için.

ipeklilerden, canfes, tafta, valâ gibi hafif ipeklilerden, çuha, sof, şal gibi yünlü ve pamuklulardan dikilirdi. Ayrıca Batının ünlü dokuma merkezlerinden İtalya'da; Venedik, Ceneviz gibi şehirlere kumaş sipariş edilirdi. Gene ipeklileriyle ünlü Çin, Hint gibi Uzakdoğu, İran gibi Yakındoğu ülkelerinden gerek ticari gerek diplomatik hediye yoluyla pek çok kumaş ve dikilmiş kıyafet geliyordu.

Topkapı Sarayı, giyim-kuşam bakımından çok zengin bir koleksiyona sahip bulunuyor. Sayısı 1550'yi bulan koleksiyon içinde sultanların dış kaftanlarından çoraplarına kadar her çeşit giysi bulunur. Bu arada kadın ve çocuk kıyafetllerinin bulunduğunu da söylemek gerek. Ancak özellikle kadın kıyafetlerini saklamak gibi bir gelenek olmadığından kolleksiyonda erken kadın kıyafetleri bir iki örnekle temsil edilirken, çocuk kıyafetleri daha fazladır. Kadın kıyafetlerinin örnekleri 18. ve 19. yüzyılda artmaktadır. Çoğu da Saray koleksiyonuna satın alma yoluyla katılmıştır. Sultan, hanım sultan ve çocuk giysilerinin bir kısmı önceden hazırlanmış bekleyen kıyafetler gömlekler olarak mevcuttur.



2- Seraser merasim kaftanı, altın ve gümüşle dokunmuş 16. yy. ikinci yarısı.

3- İlpek atlastan, üzeri ay deseni ile aplikeli kaftan, Sultan I. Ahmed'in (1603-1617) T. S. M. 13/836.

SARAYIN GİYİM KOLLEKSİYONUNUN OLUŞUMU

Bu koleksiyonun oluşmasındaki en büyük katkı sarayın sahip olduğu bir gelenekten gelir. Ölen padişahın üzerinden çıkan giysiler ve sahip olduğu diğerleri bohçalar içine konur, ismi, bazen özelliği, bir kâğıt üzerine yazılarak bohçaya tesbit edilir ve sarayın hazinesinde saklanırdı. Bu gelenek Topkapı Sarayının terkedildiği 1844 yılından sonra da devam etmiştir. Örneğin Mehmet Vahideddin(1918-1922), Dolmabahçe Sarayında tahta çıktığı 3/4 Temmuz 1918 tarihinden hemen sonra kendinden evvelki Sultan Mehmet Reşad'a (1908-1918), ait mühür ve nişanları, elbiseleri, yazı takımını, okuduğu kitapları saklanmak üzere Topkapı Sarayındaki Hazine-i Hümayun'a göndermiştir.[3] Böylece Fatih Sultan Mehmed'e (1451-1481), ait olan kaftanlarla başlayan koleksiyon, 20. yüzyılın başlarındaki son sultanlardan Mehmet Reşad'ın kıyafetleriyle tamamlanır.

Türklerde ölen sultan, hanedan mensubu, yüksek rütbeli devlet memuru ve din büyüklerinin eşyalarının türbelerine konması bir gelenekdi. Ancak yüzyılın başında türbe ve cami gibi dini binalarda soygunların arttığı anlaşılınca buradaki eserler toplanarak kaftan ve kumaşlar Topkapı Sarayına gönderilmiştir.

Koleksiyona muhallefat (ölen kişinin mallarına, mirasçısı yoksa saray tarafından el konulması) yoluyla da eser girmiştir. Ancak bu yolla giren eser sayısı fazla değildir. Kolleksiyona satın alma yoluyla da eser katılır, fakat bu sultan kaftanlarından çok son devre ait kadın ve çocuk elbiseleridir.

Padişah elbiseleri, hazine eşyası gibi işlem görüp, hazinede saklanırdı.

16. yüzyıl başından beri yapılan Hazine sayımlarında, tutulan defterlerde ölen padişahların bohçalar içindeki kaftanlarından bahsedilir. Ancak bu konudaki en kapsamlı bilgi; kırkbeş adet bohça içinde saklandığını belirten 1680 tarihli Hazine sayım defteridir.[4] Daha sonra yapılan sayımlarda örneğin; 1756 tarihli hazine defterinde[5] muhtelif mücevherli eşya ile birlikte; incili, zümrütlü kaputlar, zümrüt ve inci ile işli süslü yakalıklar, ölen padişahların elbiseleri, murassa yorgan, yastık ve bohçalar geçmektedir.

Bohçalar içinde saklanan padişah kaftanlarının zaman zaman bakımının yapıldığını anlatan kişilerden bi-

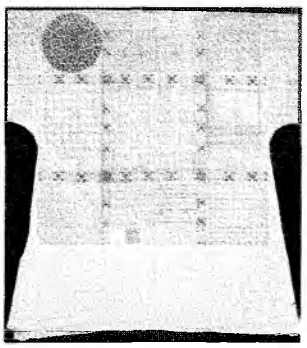
ri; 17. yüzyılda sarayda müzik öğretmenliği yapmış olan Bobovi'dir. Hatıratında; hazinedeki kıyafetlerin hazinedarbaşı yönetiminde iç oğlanları tarafından dışarıya çıkarılarak temizlendiğini söylüyor.[6] Bakım sırasında kaftan bohçalarının değiştirilip, yenilendiği, eski bohçalarının da nadide kumaşlar olduğundan yeni bir bohçaya konarak saklandığı, bohçaların düşen etiketlerinden öğreniliyor.

OSMANLI SULTANLARININ GARDROPLARINDA NELER VAR?

Sultanlar, günlük yaşamlarında, altta şalvar, üstte gömlek veya iç entarisi, üzerine kısa kaftan (ceket tarzında) veya uzun kaftan giyerlerdi. İç entarileri resmi günlerde; dirsekten bileğe kadar düğmeli, bileğe ayarlanabilen uzun kollu olur, üzerine kemha, seraser, kadife, çatma gibi ağır ipeklilerden özenle hazırlanmış kısa kollu kaftan ve en üste içi kürklü, mücevher düğmeli, yere kadar uzun etekli ve kollu üst elbiseleri giyerlerdi. Bu görkemli üst giyimi kapaniçeydi. Kaynaklar; kapaniçeyi, yakalı, uzun kollu merasim kürküdür, siyah tilki kürkünden olup, pırlanta agraflıdır, şeklinde tarif eder. 1680 tarihli hazine defterinde çok sayıdaki kapaniçe kaydı arasında mücevherli çaprast şeritlerinden bahsedilir. Bu defterde beyaz mine üzerine yakut ve elmasla süslü olanların kaydı vardır. Bugün saray koleksiyonunda mevcut hiçbir kıyafetin üzerinde mücevherli düğme bulunmuyor. Sadece hazinede bir tek beyaz mineli kapatma şeridi ile bir çift etrafı altın ortası yakut düğme saklanmıştır. Kapaniçe olması gereken kıyafetlerin de kürkleri sökülmüş olduğundan, bugün bu kapaniçedir diye gösterilebilecek bir örnek kalmamıştır.

4- Çatma Kadifeden merasim kaftanı, Sultan III. Mehmed'in (1595-1603), İtalya, T. S. M. 13/834 Osmanlı, T. S. M. 13/9, hazırlanmış İtalyan kumaşı, T. S. M. 13/8.

Kapaniçenin daha aşağı olan bir çeşidine Macarca kuntoş denir. Türk kaynaklarında yaygın olarak kontuş olarak geçen bu giyim daha çok şal ve çuhaya kaplı samur paçası, sincap, kakum gibi kürklerden dikilir ve düğmeleri sade olurdu. Üst giyimleri arasında savaşa giderken giyilen serhaddi'ler içi kürklü, diz boyu uzunluğunda ve dar, buna karşılık cübbeler çok bol ve uzun, bazen külahıyla takım olarak hazırlanırdı. Bazı üst giyimlerinin birden fazla ismi olabiliyor veya zamanla isimler değişiyor, örneğin; maşlah, harmani (harvani), biniş'de olduğu gibi. İnce yünlü veya ipekli kumaştan yapılan, ön açıklığı göğüs hizasında geniş iki şeritle kapanmış, yere kadar açık, baştan giyilen, bazen kapşonlu olan pelerine benzer kıyafetler bu isimle anılır. Sultan IV. Murad'ın böyle iki harmanisi bulunur.



5- Tılsımlı gömlek, üzeri aherlenmiş ince pamuklu üzerine altın yaldız, siyah ve mavi renkle yazılmış, geometrik olarak düzenlenmiş 16. yy. T. S. M 13/1404.

Diğer üst giyimlerden çok tanınanı ve yabancı kaynaklarda da geçen dolama'nın (=dolma, dolmani, dullamani) kesimine göre üç çeşidinin olduğu kaynakların verdiği bilgilerden anlaşılıyor. Birincisi kısa kollu, yakasız, önden açık, bedene hafifçe oturur biçimde kısa cekettir. Bu tarif; Sultan I. Mahmud'un terzisine düzeltilmek üzere gönderilen ceketinin üzerindeki nota yazılan sırt dolaması, ifadesine göre yapılmıştır. Diğerleri Divan ve Sipahi dolamaları olup, etek boyları uzun, ilkinin etek boyu ve kolu daha uzun ve geniştir.

Hem kadın hem erkek üst giyimi olan ferace, Osmanlı kıyafetleri arasında çok tanınanlarından bir diğeridir. 16. yüzyıla ait yerli ve yabancı kaynaklar feracenin önden açık, bedeni ve kolları bol(beden kadınlarda hafifçe oturur), eteği yere kadar uzun, yakası boyuna oturmuş yuvarlak veya hafifçe "V" şeklinde oyulmuş, ön açıklığının iki yanında yer alan dikey yırtmaç cepli bir tür cübbe olduğunu ortaya koymaktadır.[7] Yaz, kış giyilen feracelerin yazın hafif ipeklilerden, kışın sof, çuha gibi yünlülerden yapıldığı ve içlerinin kürkle kaplandığı anlaşılıyor. Feraceler daha çok kadın kıyafetleri ile bütünleştikleri için kadın feraceleri hakkındaki bilgi kadın giysilerinde verilecektir.

Kaftan, şalvar üstüne giyilen, kalçaları örten ceket boyundan, diz altı ve

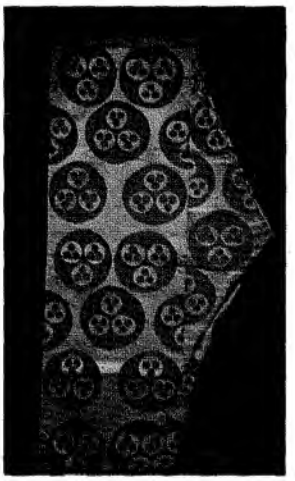
bileklere kadar, uzunluğu değişen bir üst giyimin genel adıdır. Saray koleksiyonunda bulunan örnekleri; boyuna oturan, yakasız, önden açık, bel hizasında yanlara ve ön açıklığa eklenen üçgen parçalarla aşağıya doğru genişleyen, kalça hizasında çıkıntılar yapan bir kesimdedir. Diğer Osmanlı giyimlerinde olduğu gibi kaftanlarda da kollar bedene oyuntusuz dikilir. Cepler yan dikişlerde bırakılan açıklıklara dikilen torba ceplerdir.

Vücudun alt kısmına giyilen şalvarların darları, bolları, diz boyundan bileğe kadar değişik uzunlukta olanları, paçaları dar ve bol olanları, düğmeyle bileğe ayarlanarak daralanları, ucuna meşinden mest dikilenleri (çakşır), gibi çok değişik kesimde olanları vardır. Beş-on santim yüksekliğindeki uçkurluğun içinden geçirilen uçları işlemeli uçkurlarla bele bağlanırdı. 19. yüzyılın ilk yarısından sonra kıyafetlerde görülen Batılılaşmada şalvarların pantolon tarzında kemerli, ancak ağ kısmı şalvar gibi geniş, paçalara doğru daralan kesimleriyle bir geçiş dönemi geçirdikleri gözlenir.

Sultanların giyimlerinde kaynaklara yansıyan bazı tercihleri olmuştur. I. Murat'ın alçak gönüllü olduğu, softan başka kumaştan elbise giymediği, Yıldırım Bayezit'in altın tellerle dokunmuş, altın düğmeli kıyafetler giydiği, Fatih'in kıyafetleriyle yakından ilgilendiği, çok zarif ve zevkli giyindiği söyleniyor. Yavuz'un daima yerli ipeklileri tercih ettiği, II. Bayezit'in ataları gibi yakalı elbise ve başına mücevveze taktığı, Kanuni'in gençlik dönemlerinde daha renkli ve göz alıcı, olgunluk çağında sade kıyafetleri tercih ettiği edinilen bilgiler arasındadır.[8] Sarayda zaman zaman gelip geçici modalar da olmuştur. Örneğin;

IV. Murat'ın vezirlerinden Abaza Mehmet Paşa (Ö. 1634), yakışıklı bir adamdı. Kendisi pehlivan tarzında giyinmeyi sever, ağalarını da öyle giydirirdi. Kaynaklar, sultanla vezirinin aralarının iyi olduğu bir sırada aynı abadan cepken giyip, aynı şekilde sarık sardıklarından bahseder. Padişahın bu tutumu Abaza tarzının halk arasında yayılmasına sebep olmuştur.[9] Sultan II. Mahmut yenilikçi padişahlardandı. Giyimdeki Batılılaşma hareketleri onun zamanında başlar. Bu sebeple kıyafetlerinin yarısı geleneksel, yarısı Batılı tarzda olmasıyla dikkati çeker.

7- Yünlü kumaş üzerine ağır altın ve gümüş tel işlemeli üniforma Sultan V. Murat'ın (1876), T. S. M. 13/699.



6- İlpek damask şalvar, üç benek desenli 16. yy. Türk desenleriyle Osmanlı sarayı için hazırlanmış İtalyan kumaşı, T. S. M. 13/985.

Ayrıca sarayda ve dışarda uygulanan bir Elbise nizamı vardı. Örneğin sarayda, kış başladığında samur kürk, önce padişah tarafından giyilir, sonra saray halkı giyebilirdi. Gene Şemdanizade Tarihinde (1755-1759 olayları arasında),[10] Elbise nizamından bahsedilir ki buna göre, Kasım-Aralık ayında hizmetkar ve esnafın kakum ve vaşak kürk, çiçekli kaftan ve entari giymesi, kemerbend şal kuşanması hatt-ı hümayun ile yasaklanmışdı.

Osmanlı sultanlarının kıyafetini tamamlayan baş giyimlerinden en erkeni yünden yapılmış, konik başlıklardı (Horasani). Fatih zamanında silindirik hale getirilerek üzerine tülbent sarılmıştır. Bu yeni başlığın adı Mücevveze'dir ki II. Bayezit'te bunu giymiştir. Yavuz Sultan Selim kendi ismiyle (Selimi) söylenen mücevvezeden biraz daha uzun bir serpuş giymişdir. Kanuninin icadı sayılan bir başka başlık ise Yusufi'dir. Selimi yüksekliğinde, tepesi daha genişçe, üzeri dilimli bu başlık, sultanlar tahta oturduklarında giyilirdi. Savaşlarda ise üsküf denilen keçeden yapılmış sırmalı börkler giydikleri anlatılır.[11]

ÖZEL GÜNLERDE GİYİLEN KIYAFETLER

Bayramlar, sultanın ölümü (cenaze) ve yeni padişahın tahta çıkması (cülus), gibi törenlerde, elçi kabullerinde, savaşlarda sultanların duruma uygun kıyafetler giydiği görülüyor. Sultan IV. Mehmet'in (1648-1687), 1672 yılında Edirnede Bayram namazı için Selimiye Camiinde yaptığı Selamlık merasimi görgü tanıkları tarafından nakledilir. Töreni izleyenlerden Cheva-

lier d'Arvieux,[12] padişahın zerdeva kürklü ve önü püskül-lü, altından oniki düğmeli, ilikleri de elmas ve zümrütle süslü, yeşil zemin üzerinde altın işlemeli diba giydiğini, şalvarının ufak kareli, beyaz Çin atlasından olduğunu yazar.

Törene katılan tüm görevlilerin pahalı kumaşlardan yapılmış elbise ve başlıkları, atların mücevherli koşum takımları olayın bir tiyatro sahne düzeni içinde yapıldığını gösterir. Bu görkemli sahne elçi kabullerinde de yapılır. Burada mücevherler içindeki atların yerini kabul salonundaki tahtın mücevherli paftalarla süslü örtüleri alır.

Sultanların vefatı bütün ülkede duyurulur ve büyük bir yas ilan edilirdi. Yeni padişah ve devlet erkanı siyah, lacivert, koyu mor renklerde kaftanlar giyer, başlarına şemle denilen siyah örtüler sararlardı. Yas beş gün sürer, daha sonra yas giysileri açık renkli, telli, parlak kumaşlardan yapılmış saltanat giysileriyle değiştirilir, baştaki örtü yerine sarık takılırdı. Daha sonda devlet erkanına da açık renkli hil'atler dağıtılır ve tahta çıkış (cülus) kutlanırdı. [13]

8- Yünlü kumaş üzerine ağır altın ve gümüş tel işlemeli üniforma sultan Abdülmecid (1839-1861), T. S. M. 13/716.

Padişahlar, savaş alanlarında kendilerini koruyacak hem zırh ve zırhlı elbiseler, hem de manevi bakımdan koruyacak tılsımlı gömlekler giyerlerdi.

Kaynaklar; ince çelik zincirden yapılıp, kürke kaplanmış dır-i postiyn denilen bir üst giyiminden bahseder.[14] Mohaç seferine giderken Kanuni'nin, Leh (Polonya) seferine çıkarken IV. Mehmet'in mücevherli çaprast bantlarla kapanan dır-i postiyni gibi. Ayrıca daha sade olarak çuhaya kaplanmış, kısa ceket gibi zırhlar ile sadece üst kısmı zırhlı veya sadece dirsekle omuz arasını koruyacak şekilde kollara konulmuş zırhlı kaftanlar giyilirdi ki örnekleri hala saray koleksiyonunda mevcuttur.

9- Yünlü çuhadan palto, Sultan Mehmet Reşat'ın (1909-1918), T. S. M. 13/725.

Sultanları manevi olarak koruduklarına inanılan, doğrudan tene giyilen yazılı gömleklerin[15] üzerine renkli mürekkep ve yaldızla Kur'andan ayetler, dualar yazılır, yüzey karelere bölünerek içlerine vefk ve cifr denilen harfler, sayılar doldurulur, böylece elde edilen sihirle gömleği giyeni, savaştan başka, hastalıklara, nazara, iftiraya karşı koruyacağına inanılırdı.

SARAY KIYAFETLERİNDE BATILILAŞMA SÜRECİ

Osmanlı İmparatorluğuna 17. yüzyıldan itibaren Batı etkilerinin girmeye başladığı gözlenir. Teknolojide olduğu kadar sanatta da kendini hissettiren etkiler, Osmanlı İmparatorluğunun siyasal ve ekonomik açıdan inişe geçtiği döneme rastlar. Ekonomik sıkıntılar dokumacılığı da etkileyecek ve yüzyılın sonuna doğru kumaş kalitelerinin bozulduğu, görülecektir. Dokumada kullanılan ipeğin gramajıyla altın ve gümüş alaşımlı kılapdanın hem dokuma içindeki miktarı, hem kılapdanın altın gümüş miktarı azalacak, doğal boyalara hile karıştırılmasıyla, dokumanın boya haslığı kaybolacaktır.

Diğer taraftan kumaş desenlerinde de değişmeler olacaktır. Yüzeyi sağlam bir zemin şemasına göre bezeyen esaslar bozulup, desenler parçalanacaktır.

Özellikle 17. yüzyılın sonuna doğru serpme çiçek buketleri en çok göze çarpan desendir. 18. yüzyılda Batı etkilerinin arttığı, çiçeklerin büyüdüğü, renk tonlamalarıyla derinlik fikrinin verilmeye çalışıldığı hissedilir. Çiçek demetlerini bağlayan uçuşan fiyonklar, sahne perdeleri gibi iki yana açılan kompozisyonların Türk sanatına girdiği dikkati çeker. Dantel, oya, yaldızlı şeritler saray kıyafetlerini süslemeye başlamıştır. Ceviz büyüklüğündeki iri düğmeler ve ilikler, hakim yakalar, bu devir kıyafetlerinin dikkat çekici özellikleridir.

Giyimde görülen esas değişiklikler

Batıya açılışın Devlet politikası olarak resmen benimsendiği Tanzimatla beraber başlar. Bu süre II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağını kaldırıp, yerine askeri donanımından kıyafetine kadar herşeyi Batı tarzında olan yeni bir askeri teşkilât; Asakir-i Mansure-i Muhammediyye'yi kurmasıyla başlar.[16]

Ordunun kıyafetinin Batılılaşması, sultanların da Batılı komutanlar gibi üniformalar giymesini gerektirmiştir. Daima siyah, lacivert gibi koyu renklerde dikilen takım elbiseler, yanları şeritli pantolonlar, önleri kol kapakları, yakaları sarı veya beyaz telle ağır işlemeli ceketlerle giyilirdi. Başa da sarık yerine fes giyilmesiyle,[17] Osmanlı sultanlarının dörtyüz yıllık dış görünüşleri değişiyordu.

SARAY KADIN KIYAFETLERİ

Türklerin tarih sahnesinde anılmaya başlandıkları anavatanları Orta Asya'da kadın, Türk gelenek ve göreneklerine göre daima saygı görmüş, toplumda eşinin yanında ve en büyük destekçisi, savaşta vatanın en şiddetli savunucusu olmuş; barışta toplumsal ilişkilerin gelişmesinde ve kültür hizmetlerinde önemli bir rol üstlenmiştir. Müslümanlığın kabulü ve Anadoluya geçiş (10. -11. yüzyıl) gibi iki önemli olguyu yaşayan Türkler, yeni girdikleri topraklarda karşılaştıkları farklı din ve kültürdeki insanlarla birarada yaşamak durumunda kaldılar. Anadolu Selçuklu döneminden kalan görsel malzemede, kadınlar bu konumlarına uygun olarak başları örtülü, yüzleri peçesizdir. Kıyafetleri altta şalvar, içte gömlek veya iç entarisi ve üste giyilen kaftandan oluşur. Kaftanlarında en belirgin özellik; kolun bedenle birleştiği yere dikilen tiraz denilen, ince süsleme bantlarıdır. Bunların İslami etkiyle Mısır kıyafetlerinde de çok görüldüğü ve Selçuklu kıyafetlerini etkilediği düşünülür. Bu tarz, bir Anadolu beyliği olan Osmanlılarda da aynıdır; fakat Osmanlı kaftanlarında tiraz görülmez. Ancak bu beyliğin büyük bir İmparatorluk olma çabaları sonucu büyük fetihlere girişmesi, sınırlarının genişlemesi farklı kültürlerle karşılaşmasını getirmiştir.

10- Kanuni'nin hanımı Hurrem Sultan'ın (Ö. 1553) Batılı bir ressam tarafından yapılmış bir portresi.

11- Gümüş yaldızla üç benek baskılı ipekli kumaştan entari, muhtemelen III. Murad'ın kızı Ayşe Sultan'ın (Ö. 1605), T. S. M 13/198.

Bu gelişimle birlikte Osmanlının sosyal yaşantısında değişiklikler başlamış en belirgin olarak kadının statüsü olumsuz olarak etkilenmiştir. Büyük şehirde yaşayan kozmopolit toplum içinde müslüman kadını müslüman olmayandan ayırma arzusu, kadını önce toplumdan soyutlamaya ve daha sonra da yüzünü peçeyle örtmeye zorlamış olmalıdır. Ayrıca kent yaşamı, ister istemez kadını eve bağlamış ve uğraşlarını da değiştirmiştir. Göçebe hayatı yaşayan, hayvancılıkla geçinen, hayvanından elde ettiği yünden giyimini hazırlayan Türk kadını yerine şehirdeki konaklarda yaşayan, evini yöneten, gergefte nakış işleyen, kıyafetlerini hazır alan veya terziye diktiren kadın modeli çıkmıştır ortaya.

Osmanlı kadınının erken dönemini ayrıntılarıyla ortaya koyacak yeterli örneğe sahip değiliz. Ancak minyatürlü yazmalar gibi görsel belgeler, hükümler gibi yerli yazılı kaynaklar ile resimlerle süslenmiş yabancı seyahatnameler, gravürler mevcut eserleri biraz daha detaylı görebilmeyi mümkün kılar.

DIŞ GİYİM

Dış giyim olarak 15. yüzyıldan itibaren hem erkek hem de kadın tarafından giyilen ferace ve kadında dış görünüşü belirleyen baş süslemesi şöyle anlatılabilir: Ferace; bedene hafifçe oturan (erkeklerde daha bol), kolları bol, eteği yere kadar uzun, önden açık, yakası; boyna oturmuş yuvarlak veya hafif "V" şeklinde oyulmuş, ön açıklığın iki yanında dikey yırtmaç ceplidir.

Ferace hakkında erken Osmanlı dönemi yazılı kaynaklarında bazı bilgilere rastlanır. Yirmibeş yıl öncesine

göndermeler yaparak yeniden düzenlendiği anlaşılan 1502 tarihli İstanbul, Bursa, Edirne şehri Belediye kanunlarında;[18] feracelerin ön açıklığını ve etek çevresini dolaşan pervazın çirişle yapıştırılmayıp, eskiden olduğu gibi dikişle tutturulması istenmektedir. Gene ancak müslümanların ipek astarlı ve pervazlı ferace giyebilecekleri gayrı müslimlerin feracelerinde, boğası (kalın pamuklu bez) astar ve pervaz kullunılacağı belirtilmiştir. 1580 tarihli bir belge[19] hazır olarak satılan kadın feracelerinin bahari kemhadan (Batılıların brokar dedikleri, ipekten, dokumasında ayrıca altın gümüş alaşımlı tel kullanılan ağır ve pahalı bir kumaş) olanı, yapılanların en pahalısı olarak ve 50 akça bedelle kaydedilmiştir.

Dış giyimi tamamlayan önemli unsurlardan biri de baş giyimidir.

Fatih dönemine ait 1460 tarihli Külliyat-ı Katibi (TSMK R. 989, Yp. 93 a) isimli kitabın minyatürlerinden birinde[20] yer alan sarayda eğlence sahnesindeki eğlenen kadınların baş süslemesi, bu konuda bir fikir edinmeyi mümkün kılıyor. Tepesi altı dilimli, sivri külah şeklinde başlık giymiş kadınların yanında ince, beyaz, düz örtü ile başı doğrudan örten ve başın etrafını çember gibi saran bir kaşbastı (diadem, didim, çeki) ile tesbit edilmiş baş süslemesi de görülür. Ancak daha yaygın olduğu anlaşılan ve sokakta halk kadınında da tesbit edilen sivri külah şeklindeki baş süslemesi Enderundan 1515'de ayrılan Menavino'nun hatıratında da tekrarlanır[21] ve hatta ucu sivri külah şeklindeki başlıkların üzerinin gümüşle kaplı ve üç karış yükseklikte oluğu belirtilir. Yapılan tesbitler bu tip başlığın 16. yy. başlarından sonra Anadolu kadını tarafından terk edildiği ve Suriye bölgesindeki kadınlar tarafından kullanıldığı şeklindedir.[22]

12- Başkentli kadın, kağıt üzerine suluboya altın ve gümüş yaldızlı yapılmış 17. yüzyılın ikinci yarısı, T. S. M. K. Hazine 2132/4.

16. yüzyılın ortalarına doğru kadın başlıklarının yüksekliği on santimi geçmeyen yassı fes şekline dönüştüğü gözlenir. Bu başlık, üstünden geçen bütün başı örtüp omuzlara inen, çene altından tutturulan beyaz ince bir örtü ile örtülür. Seyyahların notlarında bu örtünün zaman zaman siyah ipekli bir peçe ile yüzü kapadığı anlatılır.[23] Resimli kaynaklarda etrafı klaptanla bordürlenmiş, arkada sırttan bele kadar inen ucu sarı saçaklarla son bulan bu başörtüsü görüntülenmiştir.

17. yüzyıl kaynakları ise (1640 tarihli Narh Defteri)[24] nezkep adı altında kaydedilen al, kırmızı ve güvezi renkli Frengi (Avrupa) atlastan olmak üzere kırmızının değişik tonlarında hazırlanmış kadın başörtülerini yüz akça, diğer renklerini doksan akça olarak fiyatlandırmıştır. İçlerinin astarlı, etraflarının harçlı ve saçaklı olduğu kaydedilen nezkeplerin verilen ölçüsünden enlerinin 40 cm olduğu anlaşılıyor ki bu durumda ensiz, dar ve uzun örtüler başa dolanarak kullanılmış olmalıydı. 1553-1555 tarihleri arasında İstanbul'u ziyaret eden Dernschwam'ın[25] gözlemleri de bu görüntüyle örtüşüyor.

Dış giyimi tamamlayan elemanlardan biri de ayakkabılardır. Bunların da giyimde olduğu gibi kadın, erkek, çocuk için olanlarda, büyüklüğünden başka bir fark yoktur. En yaygın giyilen ayakkabı çeşidi; mest-pabuçlardı. İçedik de denilen, altı köselesiz, konçlu yumuşak mestler içerde giyilir, dışarı çıkarken üzerine altı kösele, burnu sivri, yayvan, düz, topuksuz pabuçlar giyilirdi. Genellikle sarı meşinden yapılmış üzeri baskı, işleme aplike, gibi çeşitli yöntemlerle bezenmiş ayakkabıların en makbulu kırmızı sahtiyandan yapılan çizmelerdi.

Giyenin sosyal statüsünü belirleyen bazı özellikler taşıyan bu ayakkabılar ancak müslümanlar tarafından giyilebilir, gayri müslimler mavi ve siyahtan başka renk giyemezlerdi. 16. yüzyıl İngiliz seyyahlarından Moryson[26] kadınların sokağa çıkarken durumuna göre açık renk deriden altın ve gümüşle süslü, eğer daha zengin ve önemli bir kişinin eşi iseler mücevherlerle bezeli ayakkabılar giydiklerini anlatır.

Bugün saray koleksiyonunda böyle mücevherli pabuçlar kalmamışsa da kaynaklarda verilen bilgiler bu eksiği tamamlar. Örneğin III. Mustafa'nın(1757-1774) kızı Şah Sultan'a gelen düğün hediyesi içinde elmas, züm-

rüt ve lâl ile bezeli bir çift pabucun kaydı vardır. Bugün saray koleksiyonunda mevcut gümüş üzerine mercanlı ve inci ile işlemeli pabuçlar bu konuda bir fikir verecek niteliktedir.[27]

EV İÇİ GİYİMİ

Ev içi giyiminin ana unsurları altta çok geniş, belde bol büzgü ile toplanan, paçaları bazen tasmalı bazen doğrudan büzgü ile bilekte toplanan ve ayak üzerine dökülen şalvarlardı. Zaman zaman paçaları daralarak bileğe oturan ve ayağı açıkta bırakan, bazen dizin altında bağlanabilen, kısa, uzun, bol, dar olarak çeşitli kesimlerde dikilebilirdi. Şalvarlar üzerine krem rengi bürümcükten topuklara kadar inen uzun kollu, kollarının ve yakasının etrafı çoğu kez renkli ipek ipliklerle işlemeli gömlekler giyilirdi. Hafif ipeklilerden dikilen iç entarileri genellikle düz renkte ve uzun kollu olurdu. Bilekte ayarlanabilen ve dirseğe doğru çekilerek bol kıvrımlar kazanan iç entarileri üste giyilen kaftan ve hırkalara göre daha sade olurdu.

13- Savayi kumaştan, hanım entarisi, 18. yüzyılın ikinci yarısı, T. S. M. 13/1877.

Genellikle ağır ve desenli ipeklilerden yapılan dış kaftanları kısa kollu olur ve iç entarinin boğumlu kolları alttan görünürdü. İç entarileri yanlarda kalçalardan aşağıya ve ön açıklıklara ilave edilen üçgen şeklindeki parçalarla genişletilirdi ki; buna peş'li kesim denirdi. Bu giyim mevsime göre kışsa içi samur, zerdeva, sincap, kakum gibi kürkle astarlanmış dış kaftanı ile tamamlanırdı.

İç ve dış kaftanları zamanın en yaygın kumaşlarından kemha, kadife, çatma, diba, seraser gibi ağır ipeklilerden dikilirdi. Kumaşlar ayrıca dokumasına katılan altın ve gümüş alaşımlı ipek iplik üzerine sarılmış klaptanla zenginleştirilir, bu metal telin kullanımı kumaşa pırıltılı göz alıcı ve lüks bir görünüm katardı.

Bu kumaşların en pahalısı 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra kullanılan seraserdi. Kaynaklar bir kaftanlığının 35 altından aşağıya satılmadığını belirtir ki; böyle kumaşlardan yapılmış kaftanlar da saraylı hanımlara çok yakışmış olmalıydı.

Kaftanların önleri ya bir sıra aralıksız brit ilik-düğmeyle, ya da bedene karşılıklı dikilen ve çaprast denilen şeritlerle kapanırdı. Bu şeritler, kaftanın dokuma ipliklerivle bazen elde örülerek, bazen de çarpana denilen iskambil kartı büyüklüğünde delikli kartlar yardımıyla dokunurdu. Bugün çok sade düğmelere sahip olan kaftanların bazılarında düğmelerin söküldüğü görülür. Hazine kayıtlarında eski kaftanlardan sökülüp saklandığı belirtilen çok göz alıcı mücevherlerle bezeli çaprastlar, altın, gümüş, mineli düğmeler bunlara ait olmalıdır. Saray mensuplarının elbiseleri sarayın hassa terzileri tarafından dikilirdi. Terzilerin önceden hazırladığı numuneler sultanlara giydirilir, beğenilirse çoğaltılması istenirdi. Örneğin hanım sultanlara ait bir başlığın üzerine iliştirilen notta; "numunedir, yirmi beş adet dikile" ifadesi bu konuya güzel bir örnektir.

Saraydaki hanım sultanların kıyafetleri yanısıra, Sultan III. Mehmet (1595-1603), zamanında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in saraya armağan olarak gönderdiği orgu kurmakla görevlendirilen Thomas Dallam'ın[28] Harem Dairesinden geçerken avlulardan birinde top oynarken gördüğü cariyelerin giyimleriyle ilgili notları ilgi çekicidir. Kar gibi beyaz ve tülbent kadar ince olan şalvarların içinden kalçaları görünen, tülden kumaşının, bacaklarının yarısına kadar indiğini, üstlerine kırmızı, mavi renkte küçük cepkenler, ayaklarına bazılarının uzun deri İspanyol çizmeleri, bazılarının kalın tabanlı, 10-12 cm. yükseklikte topuklu ayakkabılar giydiklerini anlatır. Ayak bileklerinde altın zincirler olduğunu, uçlarının incilerle süslü dalgalı saçlarının, başlarındaki küçük şapkalardan omuzlarına döküldüğünü, boyunlarında büyük incili mücevherli kolyeler, kulaklarırında mücevherli küpeler bulunduğunu yazar ki bu tarif hanım sultanlara göre daha hafif giyinmeleri gereken cariyelerin konumuna da uygun düşer. Dallam, gördüğü bu manzara karşısında o kadar etkilenmiştir ki kendi ifadesiyle orada donup kalmış ancak kendisine rehberlik eden Harem ağasının çabuk olması için uyarmasıyla kendisine gelebilmiştir. Hanım sultanların da derin göğüs dekoltesini gösteren bürümcükten iç gömlekleri giydikleri hatırlanırsa içini gösteren transparan bürümcüğün sarayda her statüdeki kadın tarafından ne kadar çok

tüketildiği ve benimsendiği anlaşılır.

Saray hanımlarının şıklığını iç entari üzerine takılan ve cevheri kemer denilen mücevherli kemerler tamamlardı. Saray kayıtlarına "çengelli kemer" olarak geçen bu kemerler altın üzerine kıymetli taşların gömüldüğü tek yuvarlak paftalı, karşılıklı iki yuvarlak veya dikdörtgen paftalı, çokgen, yaprak şekilli kemer tokaları olarak zengin bir çeşitlilik gösterir. Bu kemerlere takılan mücevherli hancerler, küçük işlemeli anahtar keseleri, süslü bir yelpaze zenginleştirirdi.

Ev içinde kullanıllan baş süslemeleri dışarıya çıkarken giyilene göre çok daha süslüydü. Baş süslerinin statü belirlemede çok önemli bir yeri vardır.

Bu sebeple eviçi giyimlerinde özellikle hanım sultanların mücevherlerle süslü gösterişli baş süslemeleri dikkate değer. 16. yüzyıl ressamlarının çizdikleri tasvirlerde daha çok fes şeklinde başlıklar, başın gerisinden arkaya sarkan ince, renkli bir örtünün üzerine konur ve etrafını bir bant çevirir. Yüzyılın sonuna doğru giderek serpuş veya terpuş olarak adlandırılan başlıkların genellikle güvez renkli çatma kadifieden tercih edildiği ve başı alından itibaren örten bir başörtüsünün üzerine konularak alt kenarının kıymetli taşlarla süslü bir bantla çevrildiği görülür.

14- Tilki kürkünden hırka, üç etek entari, ipek üzerine suzeni işlemeli, 19. yüzyıl sonu, Sadberk Hanım Müzesi, Env. 12417/K. 589, Env. 12484/K. 621.

Padişah eşleri olan hanım sultanların günlük hayatlarında bir sınıf belirleyicisi olarak kullandığı Hurrem ve Safiye Sultan'a ait bugün mevcut işlemeli kaşbastılar bu görkemli baş süslemelerinden geride kalan en güzel parçalardır.[29]

17. yüzyıl tasvirlerinde, kadın başlıklarının yükselip kesik koni şeklinde nihayetlendiği ve yanlarına takılan sorguçlarla zenginleştiği dikkati çeker ki mevcut eserler bu görüntüleri doğrular. Ancak yüzyılın sonuna doğru yüksekliğin değişmemesine karşın, baş çevresinin daralıp tepe genişliğinin artması göze çarpan bir özelliktir ki bu başlıklardan saray koleksiyonunda bulunur.

18. yüzyıldan itibaren baş süslemelerinde alışılmadık tarzda büyüklük ve bezemede değişiklik gözlenecektir.

Kadının statüsünü belirleyen bir diğer unsur da saray giyiminin ayrılmaz bir parçası olan mücevherlerdi. Genellikle boyuna sıkıca oturan, kalın altın tasmalar veya çift sıralı inci dizisinin ortasında yer alan veya hafifçe sarkan yuvarlak taşlı bir pafta boynu süsler. Sağ omuzdan geçirilerek belden aşağıya kadar sarkan ve ucunda madalyonla son bulan bir köstek, bileğe oturan kalın altın ve taşlarla süslü bilezikler, burmalar, taşlı akarsular, kulaklarını süsleyen ay şeklinde altın bir isket üzerine tesbit edilmiş damla şeklinde incili, çift ve üçlü sallantılı küpeler saray kadınının vazgeçilmez süsleridir.[30]

Yakut, zümrüt, elmas yüzükler, tek taşlılar, gül yüzükler, mekik yüzükler, divanhane çivisi, gibi, özel şekilleri ve isimleriyle anılırdı. Saraylı kadınların yüzük şeklindeki mühürleri doğrudan altın, gümüş, üzerine kazındığı gibi, zümrüt gibi değerli, inci, akik gibi yarı değerli taşlara da kazınırdı ve bunlar güçlerinin bir simgesi olarak önem taşırdı.

15. yüzyıldan itibaren anlatılmaya çalışılan ancak kaynak bakımından yetersiz kalan Osmanlı giyim-kuşamı Anadolu Selçuklu geleneğinin devam ettiği göz önüne alınarak bu dönemden kalan görsel malzemeyle değerlendirilmeye çalışıldı. Osmanlının Klasik dönemi olan 16. yüzyılda siyasal ve ekonomik yaşamın doruk noktasına eriştiği bu dönemde pahalı kumaşlardan yapılan kıyafetlerin tanımı görsel malzeme ve belgelere bakılarak mevcut eserlerle tanıtılmaya çalışıldı. Gerek giyim-kuşamda gerek mücevherlerde pahalı ama zevkli, değerli ama tutarlı, kısaca dengeli bir ihtişam izlendi. Bu görüntünün 17. yüzyılda kumaş desenlerindeki çözülmeler ve kalitesindeki düşmelere rağmen devam ettiği görüldü. Osmanlı yaşamında esas değişiklik ise Sultan III. Ahmet döneminde (1703-1730) başlayan Batılılaşma hareketleri ve Lâle Devri ile yaşanacaktır.

Sosyal alanda kadınların dışarıya çıktığı, topluca

mesire yerlerine gidildiği, Göksu, Kâğıthanede kayık sefalarının yapıldığı yeni bir yaşam tarzı başlayacaktır. Kadının gözönünde olması, giyim kuşamına olan özenini arttıracak, 15. ve 17. yüzyılda sade sokak giysileri olan feraceleri şekil değiştirerek; önce yakaları genişleyip, boyu arkada bele kadar inecek, sonra yeşil, leylâk, mavi gibi iç açıcı parlak renklerle canlanacak, yaldızlı harçlar, danteller, kurdelelerle süslenecek; ince, beyaz yaşmakla örtülen hotozlu yüksek başlar, ipekli, kırmalı mücevher saplı, feracelerle aynı renkteki şemsiyelerle tamamlanacaktır.

BATILILAŞMA DÖNEMİNDE SARAY KADININININ MODASI

19. yüzyılda ağırlığını giderek hissettiren Batılılaşma hareketlerinin bazı sultanların direnmelerine karşın devam etmesi kaçınılmazdı.

Batılılaşmanın kıyafete yansıyan ilk aşamasının askeri kıyafetlerde başladığı, sonra erkek ve en sonra da kadın modasına sıçradığı izleniyor. Altta şalvar, iç entarisi ve üç etekten oluşan geleneksel kadın kıyafetlerinde Batılılaşma bir geçiş dönemi yaşamıştır. Parlak yaldızlı geniş harçlar, pilelerle bele oturan şalvarlar, korsajlı, kısa ceketler yeni tarzın elemanları olarak görülürken, üste giyilen etrafları oyalı, harçlı üç etekler hâlâ gelenekselliği koruyan bir elemandır. Geçiş dönemi kıyafetlerinin 1850-1870 yılları arasını kapsadığı bazı belgelerden[31] ve kalan elbiselerden anlaşılıyor.[32] Kadın modasının tam Avrupai tarz alması; yani tek parçalı elbiseler veya etek ceketten oluşan ikili takımlar, Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemine rastlar ki bu bir tesadüf değildir. Kendisi yurt dışına resmi gezi yapan ilk Osmanlı sultanıdır. Fransa İmparatoru III. Napolyon'un daveti üzerine gerçekleşen bu gezi sırasında Sultan İngiltereye uğrar, daha sonra Almanya ve Avusturya üzerinden kara yoluyla İstanbul'a döner. Bu gezinin ardından Fransa İmparatoru ile İmparatoriçe Eugénie İstanbul'a gelerek padişahın konuğu olacaklardır. Abdülaziz'in konukları adına sarayda verdiği davete annesi Pertevniyal Sultan başta olmak üzere saray kadınlarının da katıldığı, hatta Pertevniyal Sultanın elbisesinin Avrupai olmasına karşılık baş süslemesinin ve ayakkabılarının eski geleneği sürdürdüğü resepsiyona katılan yabancı konukların hatıratında anlatılır.[33] Diğer saray kadınlarının da buna benzer geleneksele uygun elemanları taşıdığını tahmin etmek zor değildir.

15- Model sayfası, üzerinde saray kadınlarının terziye talimatı ve örnek kumaşıT. S. M. A. Defter 10739/3.

Resepsiyonun baş konuğu Eugénie'nin kıyafeti, saç modeli ve güzelliği ile Sultan Abdülazizi olduğu kadar diğer davetlileri ve özellikle kadınları kendine hayran bıraktığı davete katılanlar tarafından anlatılır. Hatta Abdülazizin beğenisini fazlasıyla belli etmesi sebebiyle saray kadınlarının kıskandıkları bile söylenir.

Bu sebeple bu resepsiyona kadın kıyafetlerindeki geleneksellikten kurtulup, Avrupai tarza geçişin kesin kararı olarak bakılabilir. Eugénie'nin topladığı beğeniden sonra Avrupa eşyasına ve giyim kuşamına hayran olan saray kadınının merakının daha çok arttığı, Avrupadan getirilen kıyafet modelleri ve bunlara uygun olarak ithal kumaş ve harçlarla süslü elbiseler diktirmenin tutkuya dönüştüğü söylenebilir.

Burada bu tutkuyu belgeleyecek nitelikte, Topkapı Sarayı Arşivinde bulunan Paris'ten gelmiş, yedi ayrı sayfa halindeki kıyafet modelleri[34] bulunmaktadır. Kendi içinde birden yediye kadar numaralanan yapraklar 1873-1874 yıllarına aittir. Birinin üzerinde soğuk damgayla çekilmiş "32 Passage Hazzapulo, Pera", yazısından, modellerin doğrudan saraya değil de önce Galatasarayda bugün hâlâ mevcut Hazzapulo pasajına geldiği, saray kadınlarının daha sonra modelleri buradan temin ettiği anlaşılıyor. Belgenin asıl özelliği; saray kadınlarının terziye hitaben yazdıkları notlarla kumaş örneklerinin model sayfalarına iliştirilmiş olmasıdır. Notların bazıları bir ka-

ğıda yazılarak sayfaya iğnelenmiş, bazıları ya kurşun kalemle, veya kamış kalem ve mürekkeple sayfanın kenarına yazılmıştır. Dikilmesi arzulanan elbiselere ait kumaş numuneleri; leylak, uçuk pembe, açık yeşil ve mavi, saman sarısı, kanarya sarısı renklerinde, desensiz, düz, ipek kadife, canfes ve atlastır. Saray kadınları her türlü giysilerinin kumaşlarını ve aksesuarlarını Avrupa'ya ısmarlıyorlar ve hazineden büyük paraların çıkmasına sebep oluyorlardı. Halim selim, nazik bir yapıda olan Abdülmecid zamanında saray kadınları sultanın bu vasfını kullanarak hazineden pek çok para çekmişler, sarayı gerçekte güç durumda bırakmışlardı. Aynı harcamalar Sultan Abdülaziz zamanında da devam etmiş, Avrupa'ya yapılan pahalı giyim kuşam ve aksesuar siparişleri artarak devam etmiştir. Sultan V. Murat (1876-76) zamanında saray kadınlarının mücevherlerini kalfaları aracılığıyla kuyumculara sattırdığı söylenir.[35] Saray kadınlarının bu israfı ancak katı disiplini seven, din ve ahlak kurallarına fazlasıyla önem veren Sultan II Abdülhamid'in (1879-1909) haremi kontroluyla önlenebilecektir.

16- Kemha çocuk kaftanı, Sultan I. Ahmed'in (1603-1617), T. S. M. 13/266.

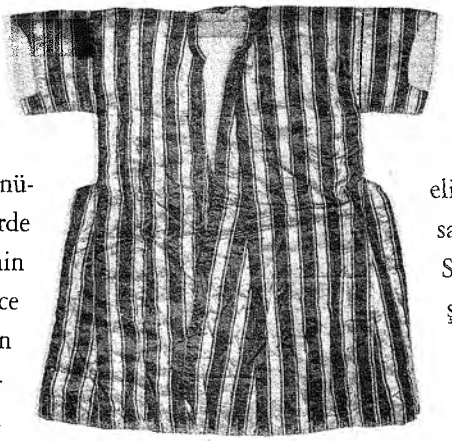
SARAY ÇOCUKLARI VE KIYAFETLERİ

Şehzadelerin ve hanım sultanların kıyafetleri, hiç şüphesiz onlara olan ilgi ve verilen önemin en belirgin ifadeleridir. Topkapı Sarayı'nda 16. yy. dan itibaren bebeklikten onbeş, onaltı yaşına kadar gençlerin giydiği kıyafetlerden oluşan zengin bir koleksiyon vardır. Bu kıyafetlerin çoğu sarayın eşyası olarak hazineye kaydedilerek, günümüze intikal eden eserlerdir. Türklerde çok eski bir geleneğe göre; ölen kişinin bazı eşyaları türbelerine konur. Böylece özellikle padişah türbeleri, sultanların kendilerine ait çocukluk, yetişkinlik eşyalarıyla küçük bir müze görünümünü almışlardır.

Ancak türbeler ziyarete açık olduğundan rahatça gezilebilen yerlerdir. Özellikle 19. yy. ortalarında Batıda artan eski eser merakı ve müzecilik hareketleri Batılıları, henüz bu bakımdan bilinçlenmemiş toplumların eserlerini her türlü yolla ele geçirmeye teşvik etmiştir. İşte padişah türbelerindeki eserlerin kaybolması ile Londra Victoria and Albert Museum'da otuz kadar çocuk kaftanının ortaya çıkması aynı zamana rastlar.

17- Çuha çocuk çakşırı, Sultan I. Ahmed'in (1603-1617), T. S. M. 13/272.

Müze kayıtlarına İstanbul ve Bursa Türbeleri menşeyli olarak kaydedilen kaftanlar bir müddet sonra Edinbourgh şehrinde yeni açılacak olan Royal Scotish Museum için istenir. Victoria and Albert Museum, ellerindeki kaftanları yan ve omuz dikişlerinden sökerek ikiye ayırır ve ön parçalar bir müzeye, arkası diğer müzeye olmak üzere paylaşılır.[36] İngilterede her iki müze arasında bu paylaşım sürerken, Cumhuriyet döneminden sonra türbelerde geri kalan kaftanlar toplanarak müzeye getirilmiştir. İşte çocuk kıyafetlerinin bir kısmı saray koleksiyonuna bu yolla girmiştir. Birkaç çocuk kıyafeti muhhallefat (mirasçısı olmayan birinin malına ölümünden sonra saray tarafından el konulması) yoluyla koleksiyona katılmıştır.



18- Kutnu bebek kaftanı, 16. - 17. yüzyıl, T. S. M. 13/1125.

Saray koleksiyonu özellikle son devir çocuk kıyafetleri bakımından fazla zengin değildir. Bu eksiği de müze kurulduktan sonra saraya mensup ailelerin elinde bulunan çocuk kıyafetlerini satın almakla tamamlamaktadır. Saray çocuk kıyafetleri ölçüleri dışında yetişkinlerin kıyafetlerinin aynıdır. Kısaca kıyafet; altta bir şalvar, ince pamuklu kumaştan uzun kollu, önden açık, yakasız veya küçük hakim yakalı uzun bir gömlek, bir kaftandan olu-

şur. Koleksiyonda 0-1 yaş çocuk grubu için dikilmiş otuz kadar kaftan bulunmaktadır. Bunların hepsi atlas, canfes, kutnu gibi yumuşak hafif ipeklilerden dikilmiştir. Kışlık olarak hazırlananların içleri pamukla kapitone edilmiştir. Daha büyük çocuklara, içleri samur kürklü yünlü kumaşlarla kaplı dış kaftanları, uçlarına deri pabuç dikilmiş çuha çakşırlar ve yumuşak ince pamuklu çoraplar hazırlanmıştır. Saray koleksiyonunda bebek kaftanlarından kullanılmadan kalmış, oldukça çok sayıda örnek bulunmaktadır. Bu durum, saray terzihanesi tarafından bebek giysilerinin önceden hazırlanarak hazinede bekletildiğini ve ihtiyaç halinde yeni doğan bebeğe verildiğini açıklıyor. Bu seriden bazı kaftanları ünlü sultanların bebekliklerinde giydiği üzerlerindeki etiketlerden anlaşılıyor. Bunlardan, Sultan Süleyman, Sultan Ahmed, Sultan Mahmud hazretlerinin çocukluk libasıdır ifadesini taşıyanlar vardır. Gene etiketlerden biri Sultan I. Ahmed'in kızı Hanzade Sultan'ın kaftanı üzerindedir. Beş, altı yaşındaki bir çocuğun giyebileceği kaftanın üzerindeki ilginç etikette; sultan, kızının elbisesini beğenmez ve niçin böyle kara kaftanlar dikersiniz, al renk yok mudur? diye ilgililere çıkışır.

19- Düz renk ipekliden sim ve dantel ile çevrili çocuk entarisi 20. yüzyıl başı, T. S. M. 13/790.

Terzilerin çocuklar için hazırladığı giysilerin mevsime uygunluğu dışında bazı ayrıntılara önem verdikleri dikkati çekiyor. Altı bağlanan bebeğin bezinin kolayca değiştirilmesini sağlamak için şalvarın ağının açık bırakılması gibi.

Gene bazı çocuk giysilerinde çocuğun bedensel özrüne uygun bir kesimin uygulanması; örneğin bir kolu sakat bir çocuk için hazırlanan bedenin ön açıklığından bir kolu bileğe kadar açık, bağlarla bağlanan bir kaftan gibi.

Şehzadelerin merasimlerde giydiği kaftanlar da büyüklerinki gibi ağır ipeklilerden, uzun boylu ve gösterişli bir şekilde dikilir, ayrıca uzun takma kolluklarla daha heybetli görünmesi sağlanırdı.

16. yy.'dan başlayarak 19. yy. başlarına kadar çocuk kıyafetleri de yetişkinlerin kıyafetleri gibi geleneksel özelliklerini devam ettirmiştir.

Ancak 18. yy.'dan itibaren Türk Sanatına, Batı etkileri girmeye başlamıştır.

Giyim-kuşamda bu etkiler önce aksesuarda kendini gösterir.[57] Son devir Osmanlı kumaşcılığının ürünü olan Selimiye, Sevai gibi kumaşlardan dikilen kaftanlar, Avrupa'dan getirilen parlak sarı yaldızlı harçlar, oyalar ve

20- Savai kumaşdan çocuk entarisi, Saliha Sultan'a aittir, 18. yüzyıl T. S. M. 13/818.

21- Yünlü kumaştan (lahoraki), Sultan III. Mustafa'nın (1757-1774) kızı Hibetullah Sultana aittir. T. S. M. 13/827.

geniş dantellerle süslenir.

Daha sonra kıyafetlerin kesiminde farklılaşma görülür. Geleneksel tarzdan yavaş yavaş sıyrılarak, Batı tarzdaki giyime yönelen bir geçiş dönemi yaşanır.

22- Gri yünlü takım dört parçadan oluşuyor, Sultan II. Abdülhamit'in (1876 - 1909), 1901 yılında doğan oğlu Mehmet Bedreddin Efendinindir. T. S. M. 13/2153, 2154.

Kıyafetlerin gerçek Batılı tarz kazanmaları önce askeri kıyafetlerde gözlenir. Sultan II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra 1828'de yerine kurulan yeni askeri teşkilatın kıyafeti Batılı tarzdadır.[38]

Daha sonra sivil giyime sıçrayan bu tarz önce erkekler arasında yayılmıştır. Padişahlar ve yüksek devlet görevlileri, yakası, kolları, önü sırmalarla işlenmiş üniformalar diktirmişlerdir. Saray koleksiyonunda hem sultanların hem de küçük şehzadelerin böyle üniformaları bulunmaktadır.

23- Seraser üzerine işlemeli çocuk kaftanı Sultan III. Mustafa'nın kızına aittir, T. S. M. 13

Kadın kıyafetlerinin tam olarak Batı görünümü alması ise daha geç, yani 19. yy.'ın son çeyreğinde olmuştur. Kız çocukları da yetişkinlerin modasına uyarak dantelli, kurdeleli, ağır tel işlemeli, inci işlemeli giysileri ile Avrupa modasının küçük temsilcileri olmuşlardır ki sarayda küçük hanım sultanlara ait bu kıyafetlerden bulunmaktadır.

Çocuk kıyafetlerinin elçilikler aracılığı ile doğrudan Fransa, İngiltere gibi ülkelere sipariş edilerek hazır

---

1 H. Tezcan, "Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına Göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildirileri(23-27 Eylül 1991 İstanbul),* Ankara 1995, c. III, s. 321-330.

2 Ö. L. Barkan, "XV. Asrın Sonunda Bazı Büyük Şehirlerde Eşya ve Yiyecek Fiyatlarının Tesbit ve Tesbiti Hususlarını Tanzim Eden Kanunlar, Kanunname-i İhtisab-ı İstanbul el mahrusa I", *Tarih Vesikaları Dergisi* 5 (Haziran 1941-42), s. 326-340; *İhtisab-ı Bursa II,* 7 (Haziran 1942-Mayıs 1943), s. 15-40; *İhtisab-ı Edirne III,* 9 (1942), s. 168-177.

3 N. Bayraktar, "Sultan VI. Mehmed'in Topkapı Sarayına gönderdiği eserler", (TSM. D. 3002'nin çevirisi), *Milli Saraylar* 1992, TBMM Basımevi, Ankara, s. 84-92.

4 TSMA. D. 12A, D. 12B

5 TSMA. D. 25/1, yp. 70-102

6 "Topkapı Sarayı in the Mid- Seventeenth Century: Bobovi's Description", (Introduction and Trans.) C. G. Fisher- A. Fisher, *Archivum Ottomanicum* X 1985 (1987), Otto Harrasowitz, *Wiesbaden,* p. 6-81, p. 60.

7 H. Tezcan, "Ferace" Mad., *İslâm Ansiklopedisi,* Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1985, c. 12, s. 349-50.

8 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı,* Ankara 1984 (2. baskı), s. 221-224.

9 M. Z. Pakalın, "Abaza Kesimi" Mad., *Tarih Deyimleri ve Terimleri* I, İstanbul 1971, s. 5.

10 Şemdanizade Tarihi, *Tarih-Mür'it-Tevarih* II A (1755-1769 olayları), M. Aktepe çevirisi, İstanbul 1978, s. 69-70.

11 Uzunçarşılı, *Teşkilat,* s. 217-221.

12 Chevalier d'Arvieux, *Mémoires,* Paris 1735, c. IV, p. 507-514.

13 Hoca Sadettin Efendi (D. 1536- Ö. 1599), *Tac'üt Tevarih,* çev.: İ. Parmaksızoğlu, İstanbul 1979, III., s. 191'de Fatih'in cenaze töreni ve II. Bayezit'in cülûsu anlatılır; Selâniki Mustafa Efendi, *Tarih-i Selâniki* I (1563-1595), s. 50 Kanuni'nin, II (1595-1600), İpşirli Çevirisi, İstanbul 1989, s. 104'de II. Selim'in ölümü anlatılır.

14 Bkz.: not 8.

15 O. Ş. Gökyay, "Tılsımlı Gömlekler", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı* 1976, Ankara 1977s. 93-112; "Tılsımlı Gömlekler" Gergedan, 14 (Nisan 1988) İstanbul, s. 70-79.

16 M. Kütükoğlu, "Asakir-i Mansûre-i Muhammediyye Kıyafeti ve Malzemesinin Temini Meselesi", *Atatürk'e Armağan,* İstanbul 1981, s. 519-605.

17 Tezcan, "Fes" Mad., *İA,* s. 415-416.

18 Ö. L. Barkan, "XV. Asrın sonunda Kanunname-i İhtisab-ı Bursa (1502)" II, *Tarih Vesikaları Dergisi* 7 (Haziran 1942-Mayıs 1943), s. 15-40.

19 F. Dalsar, *Bursada İpekçilik,* İstanbul 1960, S. 108-109, Belge no. 31.

20 F. Çağman, *Çağlar Boyu Anadoluda Kadın, Katalog,* c. 112.

21 Menavino, G., I Cinque Libri della Legge, Religione et la Vita de' Turchi et della Corte, d'alcune Guerre del Grand Turco, *Fiorenza* 1548, s. 86-87.

22 Kafadar, "Giyim-Kuşam", *Anadoluda Kadın,* s. 256-258.

23 Nicolay, N., *Der Erst Theil von der Schiffart und Raisz in die Türckey* und *Gegen Orient,* Nürnberg 1572, pl. 13, yayınlandığı yer için bkz.: Çağman, *Anadoluda Kadın, Katalog,* c. 114.

24 M. Kütükoğlu, *1640 tarihli Narh Defteri,* İstanbul 1983, s. 154.

25 H. Dernschwam, *İstanbul ve Anadoluya Seyahat Günlüğü, çev.:* Yaşar Önen, Ankara 1987, s. 180.

26 T. Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat*, Ankara 1983, s. 73.

27 H. Tezcan, "Topkapı Saray Müzesi, Osmanlı Saray Pabuçları", *P Dergisi* 5 (1997) İstanbul, s. 91-104.

28 Kafadar, *Anadoluda Kadın*. s. 258.

29 N. Berker, "Kaşbastı", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, XIII (1973) Ankara, s. 10-22.

30 G. İrepoğlu, "Osmanlı Kadın Takısı", *Antik&Dekor* 50 (Ocak1999) İstanbul, s. 126-130.

31 Hülya Tezcan, 'Topkapı Sarayında Bulunan Bir Terzi Defteri', *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-2*, İstanbul 1987, s. 166-184.

32 Ceket, etek ve şalvardan oluşan üçlü takım; sırayla 13/2082, 13/2083, 13/2084 numaralarla Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümüne kayıtlıdır.

33 Jennifer M. Scarce, 'Turkish Fashion in Transition', *Costume* 14 (1980, London), s. 21.

34 TSM A., D. 10739.

35 Zeki Melek, 'Son Devirde Kadınlar Saltanatı', *Resimli Tarih Mecmuası*, 15 (Mart 1951) İstanbul, s. 633-635.

36 1988 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Derneğinin düzenlediği seminerde, tarafımızdan "İngiltere'de iki müze arasında paylaşılan saray çocuk kaftanları" başlıklı bir bildiri sunulmuştur. Aynı konu Victoria and Albert Museum, İslam Sanatları Bölümü sorumlusu J. Wearden ve arkadaşları tarafından yayınlanmıştır. Bkz.: P. Baker, *Ottoman Childrens Kaftans in the Victoria and Albert Museum*, J. Wearden. *The Royal Garments; Fabric, desing, tailoring, Ann French. Conservation*, HALI V. 12, 51 (June 1990) London, P. 131-141.

37 H. Tezcan, Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma, *Sanat Dünyamız* 37 (1988) İstanbul, s. 45-51

38 Mubahat Kütükoğlu, "Asakir-i Mansure-i Muhammediyye Kıyafeti ve Malzemesinin Temini Meselesi", *Atatürk'e Armağan*, İstanbul 1981, S. 519 - 605.

XVI. VE XVII. YÜZYIL SARAY ÇOCUK GİYSİLERİ

YRD. DOÇ. DR. FATMA KOÇ
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ YAYGIN EĞİTİM FAKÜLTESİ

Ulusların geçmişlerini, geleceklerine bağlayan en önemli köprülerden birisi de kültür varlıklarıdır. Kültür varlıklarımız içerisinde önemli bir yeri olduğunu düşündüğümüz geleneksel ve yöresel giysilerimiz işlevlerini yitirerek yerlerini globalleşen dünyamızın gereği olan rahat ve kullanışlı giysilere bırakmaktadır.

Son derece zengin kültür kaynaklarına, sanat eserlerine ve giyim kuşam kültürüne sahip olan ülkemizde çok çeşitli giyim ve giyim aksesuar çeşitlerinin bulunduğu bilinmektedir.

Osmanlılarda kullanılan giysiler yöreden yöreye farklılıklar göstermiştir. Giyen kişilerin mevkiine, giydiği yer ile zamana göre törenlerde, seferlerde ve günlük yaşamda farklı giysiler kullanılmıştır. Böylece, son derece zengin ve renkli bir kıyafet geleneği Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan başlayarak çeşitli değişikliklerle sürdürülmüştür.[1]

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önceki zamanlarda, Anadolu Selçukluları döneminde ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başlangıç yıllarında Türk giyim kuşamı ile ilgili bilgiler yeterli bir aydınlığa kavuşmuş değildir.[2]

Giysilerin çeşitli özelliklerini inceleyerek Türk giysileri hakkında daha somut ve kalıcı bilgiler edinebilmemiz XVI. yüzyıldan daha sonraki dönemlere rastlamaktadır.

Fatih Sultan Mehmed'in ölümünden sonra (1481) sultan giysilerinin bohçalanarak saklanması geleneği doğmuştur. Böylece, Topkapı Sarayı'nda derlenen sultan giysileri ve bu giysilerin bohçaları XVI. yüzyıldan başlayarak Osmanlı saray işlemelerinin, saray halkı ile sultan giysilerini ve pek çok sanat eserlerini kronolojik bir sistematikle inceleme olanağı sağlamada yararlı olmaktadır.[3] Bu koleksiyon içerisinde XVI. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar ulaşmış, çeşitli yüzyıllara ait bebeklikten 15-16 yaşlarına kadar gençlerin giyebileceği giysilerden oluşan çocuk giysileri koleksiyonu da yer almaktadır.

Fotoğraf 1. Varlıklı Türk Kadını Çocukları ile birlikte (1577) (Robert Mantran 1991 XVI - XVII. yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat s. 51).

Ancak, sarayda yaşamış valide sultan, haseki kadın efendi ve kız çocuklarının elbiselerini saklamak şeklinde bir adet olmadığından Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonunda erken dönemlere ait kadın ve kız çocuk giysileri daha az sayıdadır.[4]

Bu makalede amacımız XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı sarayında çocuklar tarafından kullanılmış giysileri tanıtmak, bu değerli giysi örneklerinin tür, kullanılan malzeme, renk, biçim, dikiş ve süsleme özelliklerini giyim alanı disiplininin gerektirdiği sistematik ve estetik yaklaşımla sanat değerleri ve çeşitli özellikleri açısından değerlendirilmesini sağlamaya çalışmaktır.

Gerek Türk toplumlarında, gerekse diğer toplumlarda tüm insanlar için çocuğun ayrı bir yeri ve önemi bulunmaktadır. Osmanlı Sarayında ve Türk ailesinde çocuk en önemli, en değerli varlıklardan biri olmuştur. Ayrıca Türk geleneklerinde çocuk mukaddes bir emanet olarak kabul edilmiştir.[5]

Türk toplumlarında tarihi süreç içerisinde çocuklarla ilgili birçok gelenek görenek ve adetlerin varolduğu bilinmektedir. Bu adetlere bağlı olarak yapılan ahşap bileşikler, işlemeli örtüler, çevreler, peşkirler, şerbet ve tatlı takımları[6] ile çocuklara ait özenle ha-

zırlanmış giysiler ve giysi aksesuarlarının dönemin değerli kumaş ve malzemelerinden yapılmış olması hiç şüphesiz çocuğa verilen önemin belgeleri niteliğindedir.[7]

Öte yandan özellikle II. Mahmut'tan sonra zorunlu kılınan ilk öğretim çerçevesinde başlatılan yeni çocuk eğitim çalışmalarının izleri olan bir grup çocuk eşyası ve Yıldız Sarayı'ndan, Topkapı Sarayı'na getirilen çocuk tiyatrosu giysileri konuya verilen değeri açıkça göstermektedir.[8]

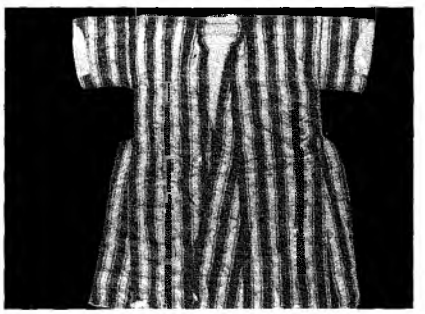
Yapılan araştırmalar sonucunda gerek ülkemizde gerekse yabancı literatürlerde Türk çocuk giysileri ile ilgili yapılmış araştırma ve çalışmaların yeterli sayıda ve konuya açıklık getirecek nitelikte olmadığı, bu giysilerin giyim alanının gerektirdiği sistematikle incelenmediği belirlenmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıllarda saray çocuklarının içe zıbın, onun üzerinde entari, ayağa patikli ve patiksiz çakşır ve en üstte de kaftan veya hırka giydikleri belirlenmiştir.[9] Osmanlı toplumunda çok uzun bir süre gelenekselliğini yitirmediğini belirlediğimiz entari, kaftan ve şalvar giysi türlerinin çocuk giysilerinde de kullanıldığı görülmüştür. (Fotoğraf 1)

Fotoğraf 2. T.S.M. 13/399 Envanter Nolu IV. Sultan Murad'a ait olduğu kaydedilen seraser çocuk çakşırı

XVI. ve XVII. yüzyıllarda çocukların kullandıkları çakşırlar farklı model özellikleri gösterirken entari, kaftan ve hırkaların modelleri birbirine oldukça benzemektedir. Kaftan ve entariler; genellikle önden açık, yakasız veya küçük dik yakalı, uzun veya kısa kollu, kısa kollu olanların ön kolları içeriye doğru oyuk, uzun kollu olanların kol ağzı düğmeli, cepli, yanları ve ön ortası peşli (ekli), etek ucu yırtmaçlı, önleri şerit veya birit düğmeli, kışlık olarak kullanılanlarının, içi pamuklu olarak tanımlanabilir (Şekil 1-2-3).

Fotoğraf 3. T.S.M. 13/421 Envanter Nolu IV. Sultan Murad'ın şehzadesi Mehmed'e ait olduğu kaydedilen atlas çocuk çakşırı.



Fotoğraf 4. T.S.M. 13/1125 Envanter Nolu Çocuk Entarisi XVI. yüzyıl.

İçe ve dışa giyilmek üzere iki şekilde kullanılan kaftanlar Türklerin Orta Asya'dan beri tanıdıkları geleneksel bir giysi türüdür. Bu giysi türünün özellikle sarayda ayrı bir zenginlik ve forma sokulduğu bilinmektedir.[10]

Osmanlı sarayında ne kadar küçük olursa olsunlar şehzadelerin başına püsküllü kavuk, sırtına seraser ve kemha kumaşından entari veya kaftan altına şalvar ayağına sarı yemeni giydirilerek ona şehzade kimliği kazandırılmaya çalışılmıştır.[11] Özellikle şehzadelerin merasimlerde giydiği kaftanlar da büyüklerinki gibi ağır ipeklilerden, uzun boylu ve gösterişli bir şekilde dikilmiş ve bu giysilere uzun takma kolluklar takılarak şehzadelerin daha heybetli görünmesi sağlanmıştır.[12]

Kaftan ve entarilerin dışında çocukların kullandıkları alta ve içe giyilen çakşırların bazı türleri patikli olarak çalışılmıştır. Patikli olarak kullanılan çakşırların beli uçkurlu, ağlı ve içi astarlıdır (Şekil 4) (Fotoğraf 2). Bir grup çakşırın astarı ile kumaşı arasına sıcak tutması için pamuk yerleştirilmiştir. Küçük yaştaki çocukların kullandıkları çakşırların ağ kısmının bez değişimini kolaylaştırmak açısından açık bırakılması dikkat çekici bir özellik olarak görülmektedir (Fotoğraf 3).

Topkapı Sarayı Müzesi çocuk giysileri koleksiyonunda yer alan XVI. yüzyıla ait 0-3 yaş çocuk gruplarının giyebileceği otuz kadar kaftan ve entarinin hemen hemen hepsi aynı model özelliğine sahiptir (Fotoğraf 4) (Şekil 5). Canfes, kutnu vb. gibi hafif ipekli grubuna giren kumaşlardan hazırlanan bu giysilerden bazılarının hiç kullanılmadığı dikkat çekicidir. Bu giysilerin varlığı, çocuk giysilerinin sarayda önceden hazırlandığı ve ihtiyaç halinde kullanıldığı düşüncesini güçlendirmektedir.

Entari, kaftan, hırka, zıbın gibi giysilerin hemen hemen tamamının yan ve ön ortasında peş (ek) parçalarının kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu parçaların, giy-

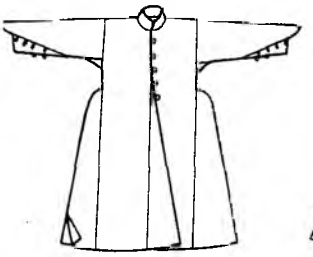
sinin vücuda oturabilmesini sağlamak ve giysiye daha zengin bir görünüm kazandırmak, dolgunluk vermek ve giyen kişinin hareket serbestisini sağlamak için konulduğu, ayrıca dönemin kumaşlarının enlerinin belirli ölçülerde olmasından dolayı peş parçalarının konularak kumaş genişliğine göre model uygulanıldığı düşüncesini doğurmaktadır.

Dönemin çok kıymetli malzemelerinden hazırlanan giysilerde kullanılan kumaşların enlerinin ve boylarının kanunlarla belirlendiği bilinmektedir. En çok rastlanılan kumaş eni 65-68 cm. olup, en dar kumaş eni 52 cm, en geniş kumaş eni 73 cm. dir.[13] Çocuk giysilerinde kullanılan kumaşlarda da kanunlarca belirlenmiş olan ölçülerin kullanıldığı gözlenmiştir.

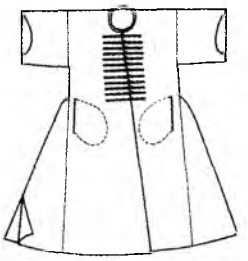
Bir grup giysinin peş paçalarında küçük kesikler bulunmaktadır. (T. S. M 13/266, T. S. M 13/967, T. S. M 13/1015). Bu parçaların varlığı; altın ve gümüş telli kumaşların maddi değerinin yüksekliğinden dolayı terzilerin giysileri hazırlamak için az kumaşa sahip olunduğunu ve biçim kadar, ekonomik olmaya da özen gösterdiklerini düşündürmektedir.

Fotoğraf 5. T.S.M. 13/443 Envanter Nolu IV. Murad'ın şehzadesi Alaatin'e ait olduğu kaydedilen hareli komha çocuk entarisi.

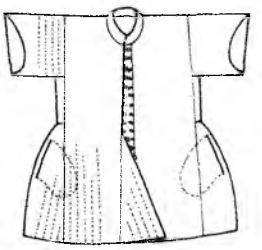
Fotoğraf 6. T.S.M. 13/267 Envanter Nolu I Sultan Ahmet'e ait olduğu kaydedilen hareli komha çocuk kaftanı XVII. yüzyıl.



Şekil 1. T.S.M. 13/443 Envanter Nolu Çocuk Entarisi Çizimi XVII. yüzyıl



Şekil 2. T.S.M. 13/267 Envanter Nolu Çocuk Kaftanı Çizimi XVII. yüzyıl



Şekil 3. T.S.M. 13/934 Envanter Nolu Çocuk Hırkası Çizimi XVII. yüzyıl.

Kısa kollu kaftan ve entarilerin ön kollarının 2 veya 5 cm kadar içeriye doğru oyuk olması ve yan peşlerinin bel hizasından dışarıya doğru kavisli olması XVI. ve XVII. yüzyıl çocuk giysilerinin karakteristik özelliği olarak belirlenmiştir. Uzun kollu olarak çalışılmış olan giysilerin kol ağızları birit ilik ve kordon düğme ile bileklere doğru daraltılmıştır. Bazı giysilerin ön kapamalarında kordon ilik ve kordon düğme ile örülmüş kaplama düğmeler ile bunların bir kısmında düğmelerin hizasında şeritler yer almaktadır. (Fotoğraf 5-6).

Kaftan ve cübbelerin renkleri ile şerit ve düğme gibi ayrıntılar rütbeleri belirlemiştir.[14] Padişah ve şehzadelerden daha fazla şeritli ve süslü giysileri kullananların cezalandırıldıkları bilinmektedir.[15] XVI. ve XVII. yüzyılda saray çocuk giysileri içerisinde yer alan önleri şerit düğmeli giysilerin (13/1015, T. S. M., T. S. M. 13/967, T. S. M. 13/968, V. A. M. 771. 1884, V.A. M. 754A. 1884) padişahların şehzadelerine ait olabileceği görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Giysilerin kumaşlarının genellikle ipek, ipek-metal ve ipek-metal alaşımlı teller ile dokunduğu bu giysilerin astar ve duble kumaşlarında pamuklu kumaşların tercih edildiği görülmüştür.

İmparatorluğun yükselmesine paralel olarak saray kumaş sanatı XVI. yüzyılın ikinci yarısında en parlak dönemini yaşamıştır.[16] XVI. yüzyılda Türk kumaşlarının mükemmel olmasında yapılan kontrollerin rolü büyük olmuştur. Batılıların brokar dedikleri ağır ipeklerinden kemha, kadife, çatma, serenk, seraser, atlas, kutnu canfes gibi kumaşlar dönemin en önemli kumaşları arasında yer almaktadır.[17] 1502 ile 1640 tarihleri arasında çıkartılan bazı kanunlarda kumaşların nitelik ve nicelikleri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.[18]

Gelibolulu Mustafa Ali'nin "Meva'i Dün-Nefais Fi Kavaidi'l Mecalis" adlı eserinde XVI. yüzyıl kıyafetlerinde kullanılan kumaşları hakkında şu bilgiler yer almaktadır. "Diba, seraser, kadife, kemha gibi ağır kumaşları padişah ve şehzadeleri tarafından giyilmekte ve bunları vezir ve devlet ileri gelenlerinin giymeleri hoş görülmektedir. Daha aşağı kalitede olan atlas, kemha ve engilyon

kumaşlarını ise vezir ve devlet ileri gelenleri ile halk ve askerler kullanabilirler.[19]

Osmanlılarda giysi kumaşının olduğu kadar renklerinin de bir anlamı olduğu ve giyen kişinin toplum düzeyini yansıttığı bilinmektedir. Sarayda giyilen kumaş biçim ve renkte giysileri halkın giymesinin yasaklandığı gibi, her dini azınlığın giyisisi ve renginin de kanunlarla belirlendiği çeşitli belgelerden günümüze ulaşmıştır.[20]

XVI. ve XVII. yüzyıl çocuk giysilerinde en çok mavi, kırmızı, beyaz ve krem rengin kullanıldığı, ayrıca giysilerin kumaşlarına görünümü kadar maddi değerde kazandıran, gümüş rengi ve metalik sarı en çok kullanılan renkler arasında yer almıştır. Topkapı Sarayı Müzesinde XVI. yüzyıl çocuk giysilerinin büyük bir çoğunluğu seraser (T.S.M. 13/399, T.S.M. 13/402, T.S.M. 13/934, T.S.M. 13/968 (Fotoğraf 7), kemha (T.S.M. 13/966, T.S.M. 13/266, T.S.M. 13/267, T.S.M. 13/967 (Fotoğraf 8), atlas (T.S.M. 13/92, 13/421, T.S.M. 13/419), ipekli (T.S.M. 13/1119, 13/797 13/721) kumaşlardan hazırlandığı belirlenmiştir.

Fotoğraf 7. T.S.M. 13/402 Envanter Nolu IV. Sultan Murad'a ait olduğu kaydedilen seraser çocuk entarisi XVII. yüzyıl

Fotoğraf 8. T.S.M. 13/266 Envanter Nolu I. Sultan Ahmed'e ait olduğu kaydedilen komha çocuk kaftanı XVII. yüzyıl

Fotoğraf 9. T.S.M. 13/797 Envanter Nolu III. Sultan Murad'ın kızı Rukiye Sultan'a ait olduğu kaydedilen çocuk entarisi XVII. yüzyıl

Dönemin en güzel kumaş örneklerinden hazırlanan giysiler saray çocuklarına ve şehzadelere verilen önemin belgeleri niteliğindedir. Özellikle I. Sultan Ahmet'e ait olduğu belirlenen T.S.M. 13/266 ve 13/267 envanter numaralı çocukluk kaftanlarının dönemin en güzel kumaş örneklerinden hazırlanması ve titizlikle dikilmesi bu giysilerin on üç yaşında padişah olan I. Sultan Ahmet'in tahta çıktığı ilk yıllarda kullandığı padişahlık kaftanları olabileceğini akla getirmektedir.

Sarayda kullanılan bir grup çocuk giysinin kumaşı ipek üzerine bağlama batik yapılarak renklendirilmiştir. (Fotoğraf9) T.S.M. 13/797 ve 13/807 envanter numaralı sarı üzerine turuncu renkli bu giysiler oldukça dikkat çekici özelliktedir. XVI. ve XVII. yüzyılda kullanılan çocuk giysilerinde metal bükümlü iplik ile dokunan kumaşlarda yer yer yıpranan tellerin arasında sarı ve beyaz ipliklerin kullanıldığı belirlenmiştir.[21]

Maliyeti oldukça yüksek olan altın ile gümüş telli kumaşların maliyetini düşürmek ve giysilerin değerini artırmak için sarı ipek iplik üzerine gümüş tel seyrek bir biçimde sarılarak gümüşe altın görünümü kazandırılmaya, gümüşün beyaz iplik üzerine seyrek bir biçimde sarılması ile maliyeti daha düşük, gümüş rengi kumaşlar elde edilmeye çalışılmıştır.[22]

Dönemin çocuk giysilerinde kullanılan renkler, motifler ve motiflerin oluşturduğu kompozisyon şemaları tam bir uyum içerisindedir. (Fotoğraf 6-8-10) Giysilerin kumaşlarında özellikle az renkle aynı şema içerisinde yaratılan süsleme çeşitleri oldukça dikkat çekici özelliktedir.

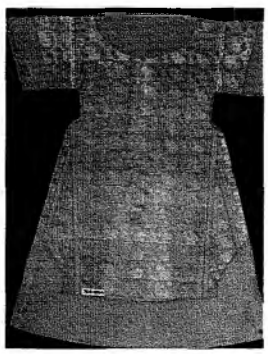
Giysilerde en çok beyaz renkli kirpas veya bogası olarak adlandırılan ince dokunmuş pamuklu astarlık bezler, astar kumaşı olarak kullanılmıştır. Bazı giysilerin astarlarında canfes veya atlas kullanıldığı, bir grup giysinin astarının kenarlarına geçirilen pervazların canfes atlas veya ipekli kumaşlar kullanıldığı gözlenmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıllarda kullanılan saray çocuk giysilerinin astarlarına şekilde giysinin iç yüzünü daha güzel göstermek amacı ile pervazlar geçirilmiştir. Giysilerin yaka çevresi, ön kapama, etek ucu, varsa etek ucu yırtmacı ve kol ağızlarına 3-5 cm. genişliğinde geçirilen pervazların zemin kumaşı ile uyum içerisinde olması oldukça dikkat çekici özelliktedir.

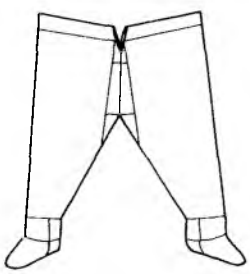
Osmanlı kaftanlarının astarlanmasında; kumaş kenarları üst üste yerleştirilerek, elbisenin düz yüzeyinden oyulgama dikişi ile birleştirilmiştir. Kirlendikleri takdirde astar kolayca sökülerek yıkanır veya pahalı olmayan bir şekilde yenileme imkanı oluşturulmuştur.[23] Giy-

silerin; çocuk giysisi olması, yıkandığı takdirde bozulabilecek yapıda zemin kumaşlarına sahip olması astarlama tekniğinin getirdiği özelliklerden dolayı giysilerde bu şekilde bir uygulamanın yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. İngiltere'deki Victoria & Albert Müzesinde V.A.M. 764-1884 envanter numaralı XVI. yüzyıl kemha çocuk kaftanı astarsız olarak çalışılmıştır. Bu giysinin iç dikişleri pervaz ve biyelerle temizlenmiştir. (Fotoğraf 11) Oldukça dikkat çekici olan bu yönteme Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan çocuk giysileri örneklerinde rastlanmamıştır.

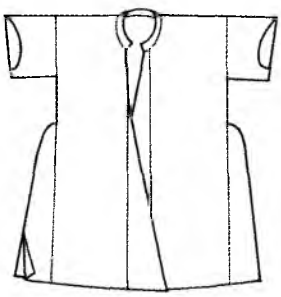
Fotoğraf 10. V.A.M. 773/1884 Envanter Nolu XVI. yüzyıl seraser çocuk kaftanı.



Fotoğraf 11. V.A.M. 764/1884 Envanter Nolu XVI. yüzyıl seraser çocuk kaftanı.



Şekil 4. T.S.M. 13/399 Envanter Nolu IV. Sultan Murad'a ait olduğu kaydedilen çocuk çakşırı çizimi.



Şekil 5. T.S.M. 13/1125 Envanter Çocuk Entarisi Çizimi XVI. yüzyıl

XVI. ve XVII. yüzyıllarda sarayda kullanılan çocuk giysilerinin birleştirme, astar ve kapitone (kaplama) dikişlerinde oyulgama dikişinin kullanıldığı, giysilerin bazı yerlerinde de çırpma dikişi yapıldığı belirlenmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıllardan günümüze ulaşmış Osmanlı Saray çocuk giysileri dönemin saray çocuk giysileri ile ilgili eksiksiz bilgi verecek nitelikte olmamasına rağmen dönemin saray çocuklarının kullandıkları giysiler tür, biçim, dikiş özellikleri, kullanılan malzeme ve süsleme teknikleri açısından değerlendirildiğinde; dikişlerdeki küçük faklılıklar haricinde tüm kaftan ve entarilerin biçimleri aynı özellikleri göstermektedir. İki yüzyıl gibi çok uzun bir dönem içerisinde çocuk giysilerinin değişikliğe uğramadan model özelliklerini yitirmemesi oldukça dikkat çekicidir.

Bir makalenin kapsamı içerisinde çeşitli özelliklerini tanıtmaya çalıştığımız XVI. ve XVII. yüzyıl çocuk giysileri Osmanlı İmparatorluğundan bizlere ulaşan bir kültür mirasıdır. Bu mirası korumak, bizden sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlamak bizlerin görevidir. Bu aşamada yapacağımız çalışmalar alanın gerektirdiği şekilde uygulanırsa kültür varlıklarımızın kalıcılığı ve sürekliliğinin sağlanması gerçekleşecektir.

---

1 Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599).* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 1983 s. 70.
2 Fatma Koç; *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma.* G.Ü. Sosyal Bilimler Enstirüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, s. 17.
3 H. Örcün Barışta; "İşlemeler" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi.* Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı. 1994: s. 295-298.
4 Hülya Tezcan; "Padişah Elbiseleri Kumaşlar ve Halılar" *Sanat.* 7-1982 s.108
5 Nezihe Araz; *21. Yüzyılın Eşiğinde Örf ve Adetlerimiz (Türk Töresi).* 1985: s. 59
6 H. Örcün Barışta; *Türk El Sanatları.* Kültür ve Turizm Bakanlığı 1988: s. 8.
7 Fatma Koç *a.g.e.* 1997: s. 23.
8 H. Örcün Barışta. "Osmanlı İmparatorluk Döneminden Günümüze Ulaşan Resimli Bir Çocuk Kitabı üzerine" *9. Ya-Pa Okul Öncesi Eğitim ve Yaygınlaştırılması Semineri.* Ya-Pa Yayınları. 1993: s. 378.
9 Fatma Koç *a.g.e.* 1997: s. 62.
10 Sabahattin Türkoğlu. *Topkapı Place.* Şekerbank Yayınları 1987: s. 285
11 Nejdet Sakaoğlu. "Zaman Tünelinde Çocuk Giysileri" *Skylife.* 1994: s. 57
12 Hülya Tezcan. "Saray Çocukları ve Kıyafetleri" *Kültür ve Sanat.* 1991: 72.
13 Şerare Yetkin. "Türk Kumaş Sanatı" *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı.* Türkiye İş Bankası Yayınları. 1993. s. 333.
14 Tülin Çoruhlu "Giyim Kuşam" *Thema Laorusse Tematik Ansiklopedi.* Sanat ve Kültür. 1994. s. 281.
15 Patricia Baker. "The Court Context." *Halı.* 51 1991: s. 134.
16 Nevber Gürsu. *Türk Dokumacılık Sanatı.* Redhouse Yayınevi. 1988. s. 42.
17 Hülya Tezcan. "Osmanlı Döneminde Kumaş Sanatı ve Kaftanlar" 1991 b: s. 212.
18 H. Örcün Barışta. *a.g.e* 1988: s.100.
19 Tülay Reyhanlı *a.g.e* 1991: s. 72.
20 Tülay Reyhanlı *a.g.e* 1991: s. 69.
21 Fatma Koç, *a.g.e* 1997: s. 89.
22 Jennifer Wearden "The Royal Garments Fabric Design, Tiloring", Halı. 1991 s. 136.
23 Jennifer Wearden a.g.e. 1991: s. 138

OSMANLI ASKERİ KIYAFETLERİ

SADIK TEKELİ
ASKERİ MÜZE

Osmanlı Devleti'nde Sultan Orhan Gazi aşiretten cihana hakim olacak bir devlet kurmak için ilk defa 1326 tarihinde Yeniçeri ordusunu kurarak daimi bir ordu oluşturmuştur.

Sultan Orhan; yeni kurduğu bu orduyu, aşiret halkından ayırabilmek için yine ilk defa ordu için yeni bir kıyafet kabul etmiştir.

Osmanlıların ilk defa daimi bir ordu oluşturması ve onları halktan ayırmak için bir askeri kıyafet kabul etmiş olması birçok Avrupa ülkesine de örnek oluşturmuştur.

Osmanlı yeniçeri ordusunun kuruluşundan 121 yıl sonra Fransa Kralı VII. Şarl'ın Fransa'da daimi bir ordu kurduğu ve kurulan bu daimi ordu içinde bir üniforma kabul ettiği bilinmektedir.[1]

Nurettin Sevim'de *Le Costume Historique* adlı Fransızca kitapta 17. yüzyılda Polonya kıyafetleri bölümünde "Polonya askeri kıyafetlerinin nümune olarak Osmanlı askeri kıyafetlerinden alınmış olduğunu" belirten ifadeler bulunduğundan bahsetmektedir.[2]

Osmanlı devletinde kurulan ilk daimi ordu olan Yeniçeri ordusunda, önceleri askeri kıyafet olarak üniformadan ziyade başlarına giydikleri başlıklar önemli bir yer tutmaktadır. Barış zamanı halktan, savaşta ise düşman askerlerinden yeniçerileri ayırt eden en önemli unsur; başlarına giydikleri bir örnek beyaz külah olmuştur.

Yine Osmanlıların ilk daimi orduyu kurdukları dönemlerde beyler ve şehzadeler de savaşlarda başlarına beyaz külah giyerlerdi. Yalnız erlerden ayırt edici olarak üzerine beyaz tülbent sarık sararlardı.

Rivayete göre Orhan Gazi, yeniçeri ordusunu kurduktan bir süre sonra, bunların beyaz külah başlıklı bir bölümünü yanına alarak, o tarihlerde Amasya yöresinde bulunan Hacı Bektaş Veli Hazretlerinin yanına giderek yeni kurmuş olduğu yeniçeri ordusu için hayır duası almak istemiştir. Hacı Bektaş Veli Hazretleri; bir elini askerlerden birinin başına koyarak, hayır duasında bulunurken, o esnada cepkeninin kolu askerin arkasına sarkmış olduğundan bu olayın anısı olarak yeniçeri külahlarının arkasına dikdörtgen şeklinde bir parça keçe ilave olunmuştur.[3]

Yeniçeri başlıklarına ilave edilen bu keçe, askerlerin ensesini kışın soğuktan, yazın güneşten koruyan bir unsur olmuştur. Yeni şekli ile külah ve keçeden oluşan bu başlığa "Börk" veya "Üsküf" adı verilmiştir. Yeniçerilerin lağvedilişine kadar bu başlık aynen kullanılmıştır.

Nizam-ı Cedid ordusu askeri kıyafetleri

Osmanlı devletinin ilk dönemlerinde, özellikle Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar, yeniçerilerin başlıktan başka daimi ordu özelliğini belirten ve zamanla ordu mevcudunun artmasına paralel olarak ayrı ayrı sınıflara ve rütbelere göre askeri üniformalar giydikleri bilinmektedir. Ancak bu

dönemde askeri üniformaların nasıl olduğu ve nelerden oluştuğu hakkında geniş ve açıklayıcı bir bilgimiz yoktur. Bu dönemde, yeniçerilerin başlıklarından başka onları halktan ayırt edici olarak, üniformalarının bol yenli ferace ile bellerine taktıkları kemerlerden ibaret olduğu düşünülmektedir.

16. yüzyıldan itibaren Osmanlı ordusu askeri kıyafetlerinde kesinleşmiş özellikler görülmektedir. Dönemin zengin resimli kaynakları olan minyatürlü yazma eserler[4] incelendiğinde 16. yüzyıldan itibaren askeri kıyafetlerin özelliklerini ve buna bağlı olarak askeri hiyerarşiyi büyük ölçüde tespit etmek mümkün olabilmektedir.

Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusu askeri kıylafetleri

Sınıf ve rütbelere göre çeşit çeşit başlıklar ve milli kıyafetlerin gelişimine paralel olarak askeri kıyafetlerde de bir gelişim gözlenmektedir. Başa giyilen serpuşlar, serpuşlara takılan sorguçlar, üste giyilen elbise, bele sarılan kuşak ve kemerler, ayaklardaki ayakkabı ve çizmeler, kullanılan silahlar, ordunun önünde taşınan tuğ ve alemler dönemlere göre Osmanlı ordusundaki üniforma ve hiyerarşiyi bize net olarak göstermektedir.

Osmanlı askeri kıyafetlerinin 16. yüzyıldan başlayarak 17. ve 18. yüzyıllarda fazla bir değişiklik göstermeden aynı hiyerarşik biçim ve kalıplarla devam ettiği görülmektedir.[5]

Ancak 18. yüzyılın sonundan itibaren Sultan III. Selim'in 1794 yılında Koca Yusuf Paşa'nın Avrupa'dan getirdiği birkaç askeri öğretmen vasıtasıyla Levent çiftliğinde oluşturduğu Nizam-ı Cedid adı verilen ordu için kabul ettiği askeri kıyafetler bir önceki askeri kıyafetler ile gelecekteki batılı üniforma arasında bir ara geçişi hazırlamıştır.

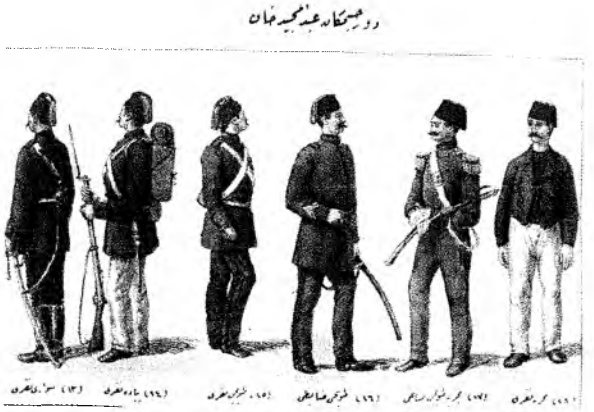
18. yüzyıl ortalarından itibaren muharebe şekillerinin değişmesi ve Osmanlı askeri kıyafetlerinin buna uygun olmaması yeni kurulan bu ordu için askeri kıyafetlerin değiştirilmesini zaruri kılmıştır.

Osmanlı ordusunun tümünü birdenbire Avrupa ordularının kıyafetlerine uygun hale getirmek mümkün değildir. Önceki eski kıyafetlerin Avrupa kıyafetlerine uygun hale dönüştürülmesi ile yetinilmiştir.

Sultan III. Selim, Nizam-ı Cedid erlerine Avrupa ordularında olduğu gibi önceleri setre ve pantalon giydirmemiştir. Erler için "sıkma" tabir edilen dize kadar paçaları dar ve yukarısı biraz genişçe bir şalvar ile uzunca bir mintan (ceket) kabul edilmiştir. Subay için ise "Boy cepkeni" denilen dar bir cübbe ve bunun altına da kısa entari ve şalvar kabul edilmiştir.[6]

Nizam-ı Cedid erleri bellerine kemer; subaylar ise şal bağlarlardı. Genelde tüm Nizam-ı Cedid askerleri başlarına eski kavuk ve sarıkların yerine "Barata" denilen bir başlık giyerlerdi.

Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusunun modern askeri kıyafetleri



Sultan Abdülmecid dönemi askeri kıyafetleri

Nizam-ı Cedid ordusu ilk kurulurken teşkil edilen iki ortanın birbirinden ayrılması için birine kırmızı, diğerine mavi elbise giydirilmiştir. Sonradan oluşturulan üçüncü ortanın elbise rengi ise bilinmemektedir. İlk kurulan iki ortanın subay ve erleri başlarına kırmızı renk barata giyerlerdi

Nizam-ı Cedid askerleri yeniçerilerden ayrı olarak ellerinde süngülü tüfekler taşırlardı.

Sultan II. Mahmut döneminde "Eşkinci Muallim" adı ile kurulan orduya mahsus üniformalar belirlenmiş olmasına rağmen bu ordu kurulur kurulmaz lağvedilerek yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adıyla yeni bir ordu kurulmuştur.

Asakir-i Mansure-i Muhammediyye ordusu binbaşıları başlarına yedi-sekiz dilimli çuha kalpaktan ibaret olmak üzere Rumeli ahalisinin giydiği "Şupara" adı verilen bir başlık giyerlerdi. Şuparanın üzerine Lahor şalı sararlardı. Üzerlerine kadifeden sırma çaprazlı boy cepkeni ve bacaklarına sıkma adı verilen dar bir şalvar giyerlerdi.

19. yy. sonu II. Abdulhamid dönemi FERAHİ.

Kol ağaları ile bunların mülazımları da başlarına şupara giyerlerdi. Şuparaların üzerine Bağdatkâri şal sararlardı. Sırtlarına çuhadan kısa cepken ve altına kısa entari ve bacaklarına da sıkma adı verilen giysi giyerlerdi. Yüzbaşı, sancaktar ve çavuşlar ise şal hariç aynı elbiseyi giyerlerdi. Erler ise şupara ve talim elbisesi ile çuhadan kısa entari, çuhadan yelek giyerlerdi. Bellerine kuşak takıp omuzlarına çapraz olarak bir palaska asarlardı.

Yine yeniçerilerin kaldırılışında yararlılıkları görülen ve tertib adı verilen askeri kıt'alarda görevlendirilen topçu, arabacı, cebehaneci ve mehter başları aynı er elbiselerine benzeyen üniformalar giyerlerdi. Ancak erlerden farklı olarak bellerine Bağdat şal'ı sararlardı. Ayrıcalıklı olarak da

Piyade Yüzbaşı Setreni 20. yy. başı.

Mekteb-i Harbiye talebesi kıyafeti.

nefer katipleri bir boy cepkeni giyerlerdi.

Yeniçeri ocağının kaldırılışında yararlılıkları görülen topçu ve humbaracılar eskisi gibi ocaklar halinde yeniden teşkilatlandırılarak muhafaza edilmişlerdi.

Topçu erleri başlarına püskülleri uzun bir fes giyerlerdi. Bu fesin üzerine de bir şal sararlardı. Üzerlerine yarma kollu bir boy cepkeni, bacaklarına da dökme denilen şalvar giyerlerdi.

Humbaracı erleri ise; başlarına çuhadan yapılmış kalpak, üzerlerine kısa cepken ve bacaklarına sıkma adı verilen pantalon giyerlerdi.

Asakir-i Mansure-i Muhammediyye ordusunda kabul edilen bu yeni kıyafetler; iki-üç yıl sonra değiştirilerek İngiliz ve Fransız ordu üniformaları esas alınmıştır. Sultan II. Mahmut tüm Avrupa ordularında olduğu gibi, yeni muharebe şartlarına uygun, giyim ve hareket rahatlığı sağlayan setre ve pantolonun kendi askeri içinde en uygun kıyafet olduğunu görerek askeri kıyafetlerde değişiklik yapılmasını istemiştir.

Sultan II. Mahmut'tan önceki devirlerde çeşitli sınıf ve rütbelerdeki askerlerin her biri için ayrı ayrı şekilde başlıklar ve kıyafetler belirlenmiş olduğunu biliyoruz.

Asakir-i Mansure-i Muhammediyye ordusunun yeniden teşkilatlanması sırasında yeni üniformaların tek tip olmasına karar verilmiştir. Rütbe ve sınıflar elbise üzerinde belirlenecek şekillerde gösterilmiştir.

Yeni ordunun tüm sınıf ve rütbelerindeki askerler için başa giyilecek başlığın mavi püsküllü Tunus Fesi olmasına karar verilmiş ve üst tarafı daha geniş olan bu fesin içine başta düz durması için mukavvadan bir başlık yapılmıştır.

Hatta Sultan II. Mahmut yeni kabul edilen üniforması ile ilk Cuma selamlığına çıkmak için hazırlanırken kendisini gören annesi ayaklarına kapanarak "Aslanım o başındakini çıkartmazsan analık hakkımı helam etmem" diyerek ağlamıştır.[7]

Tüm subaylar önden iki sıra düğmeli setre ve kumaş rengi pantalon giyerlerdi. Erlerin üniformaları ise; önden tek sıra düğmeli, kısa ceket ve aynı renk pantolondan ibaretti.

Yeni açılan Mekteb-i Harbiye-i Şahane (Harp Okulu) öğrencileri ise boz renkte çuhadan setre ile pantolon giyerlerdi. Hafta sonu tatillerinde öğrenciler bellerine meç takarlardı. Eğitimde ise; setre yerine yine boz renkli ceket giyerek omuzdan geçirilen beyaz palaska takarlardı.

Sultan Abdülmecid döneminde Orduyu Hüma-

Sultan Abdülhamid dönemi Süvari üniforması.

Sultan Abdülhamid dönemi Müşir Kaputu.

yunun subay ve erlerinin elbiselerinde yine devrin şartlarına göre değişiklikler yapılmıştır. Öncelikle Tunus Fesi yerine aşağı kısmı enli, yukarısı dar şekil verilmiş ve püsküllerî biraz küçültülmüş fesler kabul edilmiştir. Fesin tepesinde püskül ile fes arasına sarı madenden ferahi takılmıştır.

Tüm subay ve erler için kırmızı renkli önden bir sıra düğmeli setre kabul edilmiştir. Piyade subay ve erlerinin pantolonları kenarında kırmızı ince bir zıh bulunuyordu. Topçu ve Süvari subayları ve erlerinin pantolonlarında ise; kalın kırmızı zıh bulunuyordu.

Rütbe işaretleri; Sultan II. Mahmut döneminde boyuna takılan nişanlarla belirlenirken Kırım Savaşı'ndan sonra rütbe işaretleri bu dönemde kol kapağı etrafına dikilen sırma şeritler ile belirlenmeye başlanmıştır.

Yine bu dönemde ilk defa göğüs kısmı sırmalı "Büyük Üniforma" olarak adlandırılan kıyafetler de kabul edilmiştir.

Sultan Abdülaziz döneminde de üniformalarda bazı değişiklikler ve ilaveler yapılmıştır. Bu dönemde tüm subaylar lacivert çuhadan beli büzmeli ve göğüste bir sıra düğmeli setre giyerlerdi. Setrenin zırhları; piyade, süvari, topçu, itfaiye ve zaptiyede kırmızı, talia taburları subaylarında yeşil, istihkam subaylarında ise mavi renkliydi.

Subay pantolonları da lacivert çuhadan dikilirdi. Pantolonlarda da setre zırhları renklerinde zırh bulunurdu. Süvari ve Topçu subay pantolonlarında yer alan zırhlar kalın, diğerlerinde ise ince olarak itfaiye subaylarında ise ortada ince ve iki yanında kalın olmak üzere üç zırh bulunurdu.

Tüm subay ve paşa rütbeleri Sultan Abdülmecid döneminde olduğu gibi kol kapakları üzerinde yer alan sırma şeritlerle belirlenirdi.

Büyük üniformalarda piyade sınıfı som veya püskülü apolet, süvari ve topçu sınıfları ise burma kaytandan apolet takarlardı.

Bu dönemde de, tüm sınıflara ait subaylar başlık olarak fes giyerlerdi. Feslerden ferahiler terkedilerek püsküller topuz başlı olarak kullanılmıştır. Erler de başlık olarak fesi kullanmışlardır.

Sultan II. Abdülhamit'in ilk yıllarında özellikle 1877-78 Türk-Rus Savaşı nedeniyle askeri kıyafetlerde fazla bir değişiklik yapılmamıştır. Yalnız kollarda rütbe işareti olarak kullanılan sarı ve beyaz sırma şeritler yaka kenarlarında da kullanılmaya başlanmıştır.

Erler için daha önce kabul edilmiş olan kısa ceket,

Sultan Abdülhamid dönemi Hassa ordusu üniforması.

Piyade Ferik (Tümgeneral) (imitasyon)

camedan ve şalvardan oluşan er kıyafetleri de 1880 tarihinde çıkartılan bir kararname ile tekrar setre ve pantolona dönüştürülmüştür.[8] Subay kıyafetlerinde de aynı kararname ile bazı değişiklikler yapılmıştır. Kollardaki sırma şeritler biraz daha kalınlaştırılmıştır.

1902 tarihinde çıkartılan kararname ile de Sultan II. Mahmut döneminde olduğu gibi setreler önden iki sıralı düğmeli hale getirilmiştir. Yine son kararname ile subay ve erlerinin siyah püsküllü fes, süvari, topçu subay ve erlerinin ise kalpak giymeleri kararlaştırılmıştır.

Görüldüğü gibi Osmanlı ordusunda sınıfların artması ve diğer Avrupa devletlerinde olduğu gibi üniformaların daha gösterişli ve çeşitli hale gelmesi, üniforma üzerinde sık sık değişiklikler yapılmasına neden olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin son köklü kıyafet değişikliği, 1909'da çıkartılan Askeri Kıyafet Nizamnamesi ile yapılmıştır.[9] Elbiseler subaylarda haki renk şayaktan, erler ise aynı renk aba kumaştan üniformalar giymeye başlamışlardır.

Ceket boyları subay ve erlerde kolların aşağı sarkıtıldığında baş parmağın ikinci boğum hizası uzunluğundadır. Arkadan bel kısmında bir sıra büzmeli ve iki yanlardan yırtmaçlıdır. Ceket önlerinde subaylarda altı, erlerde ise beş düğme yer almaktaydı. Subay ve er ceket yakalarında çeşitli sınıflar için belirlenmiş olan renklerde bir çuha apolet yer alırdı. Erler yakalarında alay ve bölük numaralarını takarlardı.

Tüm sınıflar için pantalonlar ceket rengi ve kumaşından imal edilirdi. Piyade sınıflar için düz pantalon, altı sınıflar için külot tabir edilen pantalon kabul edilmiştir.

Subaylar için eskiden olduğu gibi önden bir sıra düğmeli setreler bu dönemde de giyiliyordu. Setre renkleri koyu lacivertti.

1909 Kararnamesi ile belirlenen askeri üniforma şekilleri, yine ihtiyaca göre sık sık değişikliğe uğrayarak Osmanlı Devleti'nin nihayetine ve hatta Kurtuluş Savaşının ilk yıllarına kadar subay ve erler tarafından bazı değişiklikler yapılarak

---

1 M. Şevket, *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyyesi,* C I, Mektebi-i Harbiye Matbaası, 1325, s. 25.
2 N. Sevim; *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış,* Kültür Bakanlığı yayınları, 1990, s. 1.
3 M. Şevket, *a.g.e.,* C. I, s. 26.
4 Ali bin Emir Beyk Şirvani, *Süleymanname* Vr. 219, Seyyit Lokman, *Şahname-i Selim Han* Vr. 129.
5 P. Bolel Koç, *Osmanlı Askeri Kıyafetleri (16-20. yy.lar)* Basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1993 s. 185.
6 M. Şevket, *a.g.e.,* C. I, s. 38.
7 N. Sevim, *a.g.e.,* s. 118.
8 M. Şevket, *a.g.e.,* C. II, s. 51.
9 *Elbise-i Askeriyye Nizamnamesi,* Dersaadet (İstanbul), Matbaa-i Askeriyye, 1333, s. 1-6.

KAYNAKLAR

MAHMUT Şevket, *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyyesi,* C. I-II Mekteb-i Harbiye Matbaası, 1325

FENERCİ Mehmet, *Osmanlı Kıyafetleri Albümü,* 1811, Beyazıt Kütüphanesi

Asakir-i Mansure-i Muhammediyye Defteri, Topkapı Sarayı Hazine Kütüphanesi, 2867 numara

SEVİN, Nurettin, *On üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış,* Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990

Elbise-i Askeriyye Nizamnamesi, Dersaadet, Matbaa-i Askeriyye, 1333

KUMBARACILAR, İzzet; *Serpuşlar,* Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1970 (?)

BOLEL KOÇ, Pınar; *Osmanlı Askeri Kıyafetleri (16-20. yy.)* Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk ve İslam Sanatları programı yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1993

ÇADIRCI, Musa, "Ankara Sancağında Nizam-ı Cedid Ortasının Teşkili ve Nizam-ı Cedid Askeri Kanunnamesi", *Belleten,* C. XXXVI (141, Ankara, 1972) (S.1-3)

KOÇU, Reşat Ekrem, *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü,* Ankara, 1967

BRINDERSR, Jean, *Anciens Costumes Turc de Constontinople Albümü,* Paris, 1854

ALİ BİN EMİR BEYK ŞİRVANİ, *Süleymanname,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1517, Vr. 220

SEYYİD LOKMAN, *Şahname-i Selim Han,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi No: A. 3595, Vr.129

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE SİLAH BÖLÜMÜ

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE MUKADDES EMANETLERİMİZ
543
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ SİLAH BÖLÜMÜ
552
TOPKAPI SARAYI'NDAKİ OSMANLI PADİŞAH KILIÇLARI
561
TOPKAPI SARAYI MİMARİSİ
573

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE MUKADDES EMANETLERİMİZ

HİLMİ AYDIN
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

Yüzyıllardır "Mukaddes Emanetler" olarak büyük bir hürmet ve itina ile saklanmakta olan emanetleri değerlendirmeye geçmeden önce hemen şunu ifade etmek isterim ki, zihinlerde birtakım soru ve tereddütler uyandırabilecek bu mukaddes eşyalar konusunda, aksi bilimsel olarak ispat edilemediği müddetçe zamanımıza kadar gelmiş olan ananeye saygı göstermek mecburiyetindeyiz.

Mısır seferinden sonra yüzyıllar boyunca Topkapı Sarayı Has Odası'nda muhafaza edilen emanetlerin bir kısmı Yavuz Sultan Selim daha Suriye'de iken kendisine teslim edilmişti. Bir kısmı Mısır'da iken diğer bir kısmı da İskenderiye Silahhane-i Amire'sinde bulunmuştur. Günümüzde Hırka-i Saadet adını almış olan sarayın Has Odası'nda muhafaza edilen bu değerli emanetlerin 16. yüzyılın ilk yarısından 20. yüzyıl başlarına kadar toplandığı bilinmektedir.

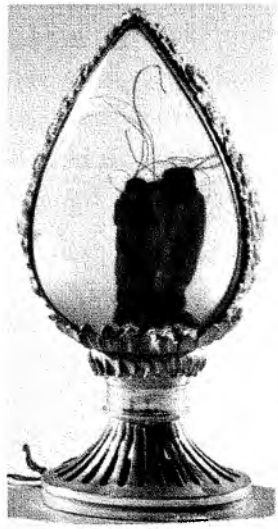
EMANETLER...

A- Vahiy katiplerinin yazdığı tahmin edilen, Kur'an-ı Kerim'den sureler.

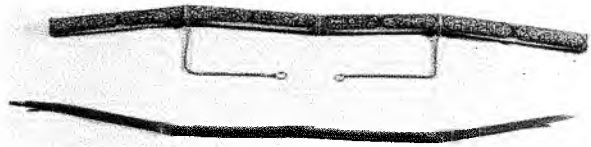
B- Hz. Muhammed (s.a.v)'e ait olan emanetler:

Hırka-i Saadet, Sakal-ı Şerifler, Dişinden bir parça (toz halinde), Ayak izleri, Mührü, Mektupları, Yayı, İki adet kılıcı, Sancak-ı Şerif, Kabir toprağı ve mahfazası.

C- Diğer peygamberlere ve Hz. Muhammed'in yakınlarına ait olanlar:



Sakal-ı Şerif. TSM. Envanter No. 21/457.



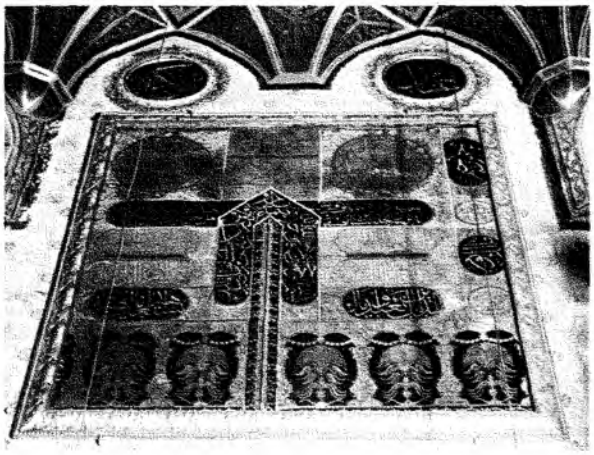
Hz. Muhammed'in yayı ve mahfazası. 118 cm. uzunluğundadır. Mahfazası Sultan I. Ahmed (1603-1617) tarafından yaptırılmıştır.

Hz. İbrahim'in tenceresi, Hz. Yusuf'un amamesi, Hz. Musa'nın asası, Hz. Davud'un kılıcı, Hz. Ebubekir'e ait olduğu vesikasında yazılı olan sakal kılı, Hz. Osman'ın okuduğu esnada şehid edildiğine inanılan Kur'an-ı Kerim, Veysel Karani Hazretlerinin külahı, Suyuf-ı Mübareke-Mübarek kılıçlar: İkisi Hz. Muhammed'e diğerleri Hülafa-i Raşidin ve ashaba ait olup yirmi bir adettir.

D- Kabe ile ilgili olanlar:

Kabe'nin altın olukları, Hacer-ül Esved'in altın mahfazası, Tövbe kapısı kanadı, Kabe kilit ve anahtarları, Kabe örtüleri, Kabe'de kullanılmış askı ve kandiller, Kabe'nin tamiratından getirilmiş tahta, taş, cam, çini vb. parçalar, Kabe'de kullanılmış olan buhurdan, gülabdan vb. objeler.

Kabe: Mekke şehrinde Harem-i Şerif adını taşıyan büyük caminin avlusunun ortasında yeralan, taştan yapılmış dört köşe bir yapıdır. İslam inancına göre Kabe'yi ilk defa kuran Hz. Adem'dir. Bugünkü bina şekli ise Hz. İbrahim tarafından verilmiştir. Burası İslamiyet'ten önce de mukaddes sayılmış, müslümanların kıblesi ve hac yeridir. Kabe'nin etrafı üzeri Ayet-i Kerimeler ya-



Has Oda'da duvarda asılı olan Kabe örtüsü.

zılı siyah bir örtü ile örtülüdür ki bu örtü geleneği ilk defa Yemen Meliki Tubba tarafından başlatılmıştır.

E- Yukarıda bahsedilen objelerin Kabe'den veya Mısır'dan naklinde kullanılmış sandık, çekmece, yazılı veya yazısız örtüler, bohçalar, kılıç kılıfları, Kur'an-ı Kerim mahfazaları, mahfaza malzemeleri ile Has Oda'da temizlikte kullanılan süpürgeler, faraşlar, mumlar, öd ağaçları, sandal ağaçları, padişah ketebeli levhalar, Hilye-i Saadet'ler, seccadeler, tesbihler, bakır taslar, zemzem sürahileri, destimaller ve destimal kalıpları, Kur'an-ı Kerim'ler, Kelam-ı Kadim'ler, Fıkıh kitapları, tefsirler gibi elyazmaları da ilgilerinden dolayı müze kütüphanesine nakledilmişlerdir.

Mukaddes Emanetler sarayda toplanmaya başlanılınca ilk önceleri, sarayın değişik yerlerinde, Hazine'de, Silahtar Hazinesi'nde, Revan Köşkü'nde, Harem'de ve bilhassa "Has Oda" olarak kullanılan dairede muhafaza edilmişlerdir. 1808'den sonra Sultan II. Mahmud (1808-1839), Fatih Sultan Mehmed'ten beri Padişah Has Odası olarak kullanılan odayı tümüyle Mukaddes Emanetlerin muhafazasına bırakmıştır. İsmi de Hz. Muhammed'in Hırka-i Şeriflerinin de içerisinde yer almasından dolayı Hırka-i Saadet Dairesi veya Mukaddes Emanetler Dairesi olarak anılmaya başlanmıştır.

Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı (1517) fethinden sonra, o günkü Mekke Şerifi Ebu'l Berakat'ın oğlu, Ebu Numey, babasının bağlılık mektubunu, Mekke'nin anahtarlarını ve "Emanat-ı Mübareke"yi Osmanlı Devleti'ne teslim etmişti. Bu eşyaların bir kısmı ise Ravza-i Mutahhara'da (Hz. Muhammed'in mezarında) bırakılmıştı. Ayrıca zaman zaman Osmanlı padişahları ve diğer müslümanlar tarafından buraya pek çok kıymetli eşya hediye edilmişti.

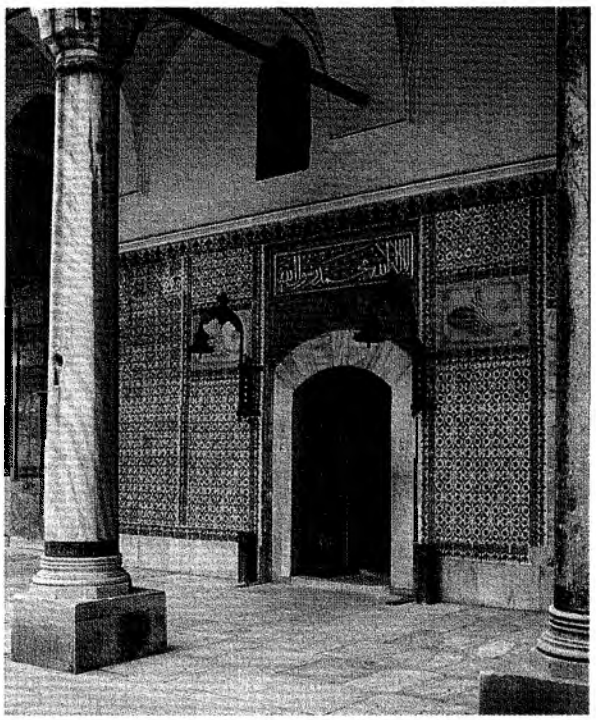
Birinci Dünya savaşı sırasında Medine'nin boşaltılmasına karar verilince, orada bulunan Mukaddes Emanetlerin de Topkapı Sarayı'na gönderilmesi uygun görüldü. Zira manevi değeri çok büyük olan bu emanetler başkalarının eline geçebilirdi. Osmanlı Başkumandanlığı, kararını 2 Mart 1917'de Hicaz Kuvve-i Seferiye Kumandanı Çöl Kaplanı Fahreddin Paşa'ya bildirdi. Emri alan Fahreddin Paşa da Şeyhü'l-Harem Ziver Bey ile görüşerek, Mukaddes Emanetlerin naklinin dini açıdan bir sakıncası olmadığını öğrenince bunları göndertip Topkapı Sarayı'na koydurtmuştur. Büyük elmas parçaları, süslü şamdanlar, avizeler, kandiller, askılar, yelpazeler, nadir yazma eserler ve Kur'an-ı Kerim mahfazları gibi maddi ve manevi bakımdan paha biçilmesi mümkün olmayan bu eserlerin çoğu bugün saray hazinesinde teşhir edilmektedir.

Topkapı Sarayı, Cumhuriyet devrini müteakip müze olarak kullanılmaya başlandıktan sonra da (3 Nisan 1924) bu emanetler kutsallıkları dolayısıyla genel ziyarete açılamamış, 31 Ağustos 1962 tarihinde ilk defa modern müzecilik anlayışıyla halkın ziyaretine açılmıştır. Konuyla alakalı olarak Topkapı Sarayı'nın rahmetli müdürlerinden Tahsin Öz 1953 yılında yayınlanan "Emanat-ı Mukaddese" isimli kitabında şunları belirtmektedir: "Emanat-ı Mukaddese asırlar boyu devam eden tarihin çeşitli cilveleri ile vücut bulmuş bir varlıktır. Bunlar imandan doğan teşebbüslerle ve bazen iyi tesadüflerle katre katre Türk elinde toplanmış bir hazinedir. Bu mübarek eserler, yalnız dini bir rabıta, sevgi yüzünden toplanmış ve saklanılmış olmakla kalmamakta, sanat ve tarih yönünden de dünya ölçüsünde birer kıymet oldukları belirmektedir. Bu mukaddesatın muhafazasında, şimdiye kadar gösterilen itina ve ananeye hürmet sonsuzdur. Türk milleti varoldukça bu mukaddes vazifeyi sevgi, saygı ve hürmetle yerine getirecektir."

Mukaddes Emanetlere asırlardır gösterilen hürmet ve itina Cumhuriyetimizin başlangıcından bugüne kadar da aynı hassasiyetle devam ettirilmiştir. Müze envanterlerinde her şey tam ve noksansız olarak tesbit edilmiştir. Hatta gösterilen hürmetin tabii neticesinin yanısıra, müzecilik ruhununun da verdiği korumacılık duygularıyla, Has Oda'nın temizliğinde kullanılan süpürgeler, mumlar, Kabe'nin değişik tarihlerdeki onarımlarından kalan tahta parçaları, sandal ve öd ağaçları gibi eşyaların da numaralandırılmak suretiyle günümüze kadar ulaşabilmeleri sağlanmıştır.

EMANETLERİN TOPLANMASINA DAİR

Topkapı Sarayı'nda büyük bir hürmet ve itina ile muhafaza edilen, İslam dininin çok değerli hatıralarının nasıl toplandığı hakkında kesin bilgi veren belgeler yok denecek kadar azdır. Bazı kaynaklar ve özellikle *Evliya Çelebi Seyahatnamesi,* bu konu ile alakalı "Sultan Gavri İskenderiye Kalesi hazinesine girip yığdığı ve Yavuz Sultan Selim'e mağlup olduğu takdirde İskenderiye Limanı'nda hazır vaziyettte beklettiği elli parça gemiye bütün hazineyi yükleyip daha evvel anlaştığı Kuzey Afrika ülkeleri hükümdarı Sultan Yakub'a kaçmayı düşünmüş fakat muharebe meydanında ölmesi üzerine esasen savaştan evvel yediyüz parça gemi ile İskenderiye'yi kuşatan Yavuz Sultan Selim'in eline geçmiştir" şeklinde bilgi vermekte ve bu hazineyi kaydederken, Hz. Peygamber'e ait olan eşyayı da, ayrıca liste halinde saymaktadır. Evliya Çelebi'ye göre bu eşya: Sancak-ı Şerif, Dendan-ı Saadet, bir tutam Sakal-ı Şerif, Hırka-i Saadet, kırmızı alem, mildan, bir adet içi ziftli hasırdan abdest ibriği, sanober ağacından tesbih, şimşir ağacından nalın, hazeran asa, suzen-i hil'at, bir kara kılıç, kuşak, örtü, sarık, beyaz suzen-i arakiyeden ibarettir. Fakat verilen bu bilgi tatmin edici olmaktan çok uzak olduğu gibi, bahsi geçen şeylerde bunlardan ibaret değildir. *Ahmet Rasim* "Yavuz Sultan Selim Mısır'ı fethedip o zaman oraya sığınmış olan Abbasi Halifesi Mütevekkil'i İstanbul'a getirdikten ve halifeliği ondan devraldıktan sonra Mekke Emiri Seyyid Berakat oğlu Şerif Ebunemi Mekke'de bulunan Emanat-ı Mübarekeyi de hilafet makamı olan İstanbul'a Yavuz Sultan Selim'e gön-



Hırka-i Saadet Dairesi Giriş Cephesi.

dermiştir" şeklinde, Osmanlı Tarihi isimli kitabında kaydetmiş ve Mukaddes Emanetlerin de uzun bir listesini vermiştir. Bunların içinde en önemlileri: Hz. Muhamed'in hırkası, Dendan-ı Saadet, Hz. Muhammed'in nalını, Hz. Muhammed'in kılıcının kabzası, Hz. Muhammed'in oku, Nuh peygamberin tenceresi, Sancak-ı Şerif, Davud peygamberin kılıcı, Kabe'nin altın oluğu, dört halife ve ashab'ın kılıçları, Mekke'nin anahtarı, Yusuf peygamberin gömleği, tövbe kapısının kanadı, Veysel Karani'nin tacı, Hz. Osman'ın okurken şehid edildiği Kur'an ve daha başka eşya bulunmaktadır.

Yavuz Sultan Selim'in ruznamecisi olan Haydar Çelebi, yazmış olduğu iki ciltlik el yazması "Haydar Çelebi Ruznamesi" isimli eserinde, Mısır seferini bütün tefarruatıyla anlatmasına rağmen Mukaddes Emanetlere dair bilgi vermemiştir ki, Haydar Çelebi'nin bu sükutu çok şayanı dikkattir.

Biz Evliya Çelebi'nin ve Ahmet Rasim'in eserlerin tamamını görerek yazdıklarını farzedemiyoruz. Çünkü Mukaddes Emanetler Envanter Defterinde olmayan emanetleri de varmış gibi anlatmaktadırlar (Yusuf Peygamberin gömleği gibi). Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethinden sonra İstanbul'a getirilmiş

olan bu mübarek emanetler, daha sonraki asırlarda, çeşitli vesile ve vasıtalarla ele geçirilmiş emanet ile çoğalıp zenginleşmiştir.

HIRKA-İ SAADET DAİRESİ VE BÖLÜMLERİ

Mukaddes Emanetlerin muhafaza ve teşhir edildiği bu daire Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-1481) taht odasını da ihtiva eden, padişahın özel dairesi (Has Odası) olarak inşa edilmiştir. 1808'den sonra padişahlar bu daireyi ikamet olarak kullanmaya başlamışlardır. O zamana kadar "Has Oda" olarak isimlendirilen bina da tamamen mukaddes objelerin (Hırka-i Saadet de dahil) muhafazasına tahsis edilmiş ve ismi de Hırka-i Saadet Dairesi veya Mukaddes Emanetler Dairesi olarak anılmaya başlanmıştır.

Daire 23x23 m.'lik kare bir plana sahiptir. Kalın duvarlarla sofa ve odalara ayrılmıştır. Dörtlü bölüm dört kubbe ile örtülüdür. Konum itibariyle iki katlıdır. Girişteki ilk kubbenin altında bulunan mermer şadırvandan dolayı burası "Şadırvanlı Sofa" olarak adlandırılmıştır. Girişin sağındaki ilk oda "Arzhane" adıyla anılır. Köşedeki ikinci odaysa Saltanat Tahtının bulunduğu Has Oda'dır. Şadırvanlı sofanın solunda günümüzde "Destimal Odası" olarak isimlendirilen Has Odalıların koğuşu vardır. Arzhane ismi verilen odadan ise Silahtar Hazinesine geçilir. Hırka-i Saadet dairesinin Şadırvan Kapısı denilen Enderun avlusuna açılan girişi, Sultan III. Ahmed (1703-1730) tarafından yapılan düzenleme ile günümüze kadar gelmiştir. Kapının üstünde ünlü bir hattat olan padişahın yazdığı Kelime-i Tevhid ve iki tarafında yine aynı padişah tarafından yazılmış tuğra biçiminde sağda "Cihan Maliki Hakan-ı Emced" solda "Şeriat Saliki Sultan Ahmed" mısraları yer almaktadır. Kapının solundaki revak kubbesinin önünde mermerden bir set bulunmaktadır. Vefat eden padişahların tabutları bu set'e konularak dini tezkiyeleri yapılırdı. Bu setin köşesinde görülen mermer bilezikli kuyu ise Has Oda'nın temizliğinden çıkan tozların muhafazası için kullanılmıştır. Şadırvan kapısının sağ dip köşesinde üzerinde Farsça ve Arapça bir

Has Oda'dan bir görünüm.

kitabe yazılı mermer dibek görülmektedir. Burada daire içerisinde yakılması adet olan amber ve öd ağacından mürekkep kurs denilen buhur yapılırdı.

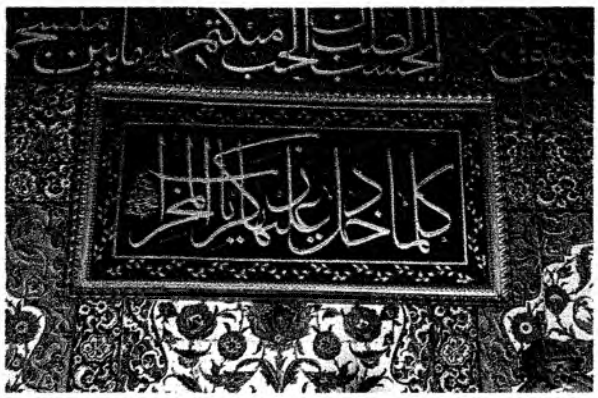
ŞADIRVANLI SOFA

İki kubbeli bu mekanın ilkinde mermer bir şadırvan bulunmakta olup, arkadaki ikinci kubbenin altında ise padişahın oturabileceği bir seki vardır. Her iki kubbede de aydınlık fenerleri bulunmaktadır. Yapının tam odalarında olduğu gibi ışıklık tepe pencereleri sonradan açılmıştır. Ancak, yanlarına eklenen mekanlar nedeniyle bu pencereler işlevlerini yitirmiştir. Bu kısımdaki ahşap pencere kapakları ile arzhane ve koğuş kısmına geçilen ahşap kapılar yapının ilk dönemindendir. Kapıların üzerinde ahşap kabartma olarak Fatih Sultan Mehmed'in adı yazılıdır. Has Oda'ya girilen kapı ise sedeflidir ve 20. yüzyıl başındaki onarımlar sırasında Sedefkar Vasıf Usta tarafından yapılmıştır. Sofa'daki sekinin arkasında bulunan pencere ve kapının II. Mahmud dönemindeki onarımlar sırasında mermer söveleri değiştirilmiştir. Sofa'nın duvarları silme hizasına kadar çini kaplıdır. Karışık olan çiniler 16.-18. yüzyıl arasına tarihlenirler. 1916 onarımlarında da bazı çiniler eklenmiştir.

Silmenin üst kısmı, kemer ve kubbeler, çinilerdeki motifleri taklid eden, 1916 yılında yapılmış kalemişleriyle süslüdür. Günümüzde set üzerinde tövbe kapısı, dört halife ve dört sahabeye ait kılıçlar, mekan içerisinde ise iki adet maket Kabe su olukları, Kabe anahtarları sergilenmektedir.

HAS ODA (PADİŞAHIN TAHT ODASI)

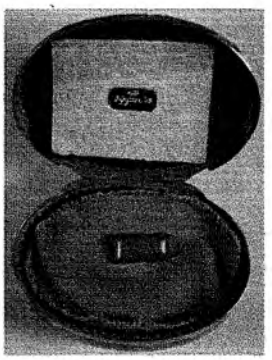
Dairenin en önemli yeridir. Daha yüksekçe olan kubbesi buranın padişah dairesi olduğunun alametidir. Odanın kubbesinin I. Selim'in Mısır seferinden sonra yenilendiği, kubbe geçişindeki Memluk üslubunda yapılmış geniş yüzeyli mukarnaslardan anlaşılmaktadır. Kubbe daha sonraki tarihlerde de onarımlar görmüştür. Oda bazı Mukaddes Emanetlerin saklandığı yer olarak da özel bir öneme sahiptir. Fatih Sultan Mehmed'ten 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar padişahların bu odada uyudukları, günlük yaşantılarını sürdürdükleri, yemek yedikleri bilinir. III. Murad'tan itibaren padişahlar, gecelerini daha çok Harem'deki Has Odalarında geçirmişlerdir. Günlük yaşantıları için ise bu odayı kullanmışlardır. Tahta ilk çıkan padişah Babüssaade önündeki resmi törenden önce buradaki tahta oturur ve tebrikleri kabul ederdi. Odanın iç duvarları 16. yüzyılın sonlarına ait harikulade İznik çini panolarıyla kaplıdır. Panoların üzerindeki çini yazı kuşağında "Kaside-i Bürde" yazılıdır. Bu kasidenin burada yer alması Hz. Muhammed'in hırkasından dolayıdır. Kubbenin tam ortasında Nur Suresi'nden iki ayet yazılıdır. Kubbe eteğinde ise Fetih Suresi yer almaktadır. Giriş kapısının solunda ve şebekenin önünde mermerden yapılmış barak ve ampir üslup karışımı bir ocak vardır. Ocağın kemerleri ve başlığı rokoko motiflerle süslenmiş ve ortasında da II. Mahmud'un tuğrası vardır. Yine girişin sol köşesindeki ocağın paralelinde Saltanat Tahtı bulunmaktadır. Günümüzdeki taht IV. Murad döneminde sarayın kuyumcubaşı olan Derviş Zilli Mehmed'in eseridir. Daha sonra bu taht, gümüşten bir şebeke yapılarak sadece mukaddes eserlerin korunduğu bir mekan haline dönüştürülmüştür. Saray hanedan tarafından terkedildikten sonra oda tamamen tüm mukaddes eserlerin korunduğu bir yer halini almıştır. Bugün burada Hırka-i Saadet ve sandukası, Sancak-ı Şerif, Hz. Muhammed'in iki kılıcı ve yayı sergilenmektedir.



Has Oda'da asılı olan II. Mahmud'un tendi hattıyla mihrap yazısını 3ihtiva eden levha.

DESTİMAL ODASI (HAS ODA KOĞUŞU)

1997 Ramazan ayı münasebetiyle restorasyonu tamamlanan Destimal Odası da yeni bir düzenlemeyle ziyarete açılmıştır. Padişah dairesinin zaman içerisinde en fazla değişiklik gösteren yeri olan bu mekan padişahların şahsi hizmetini gören ve aynı zamanda üst düzeyde devlet hizmeti için eğitilen içoğlanlarına ayrılmıştı. Sayıları kırk kadar olan içoğlanlarının koğuşu olarak hizmet veren bu odanın duvarlarında yer alan kitabelerin en erkeni 1027 (1617-18) tarihlidir. Koğuşun tamiri ile ilgilidir. 1047 (1637-38) ve 1049 (1639-40) tarihli kitabeler ise IV. Murad (1623, 1640) döneminde koğuşa kubbe yapıldığını, duvarların çini ile kaplandığını belirtmektedir. Odadaki diğer kitabeler daha sonraki dönemlere ait olup, Has Oda-Silahtar Hamamı ve padişahın sır katibinin hücresinin tamiri ile ilgilidir. Ayrıca padişahların buraya para vakfettiklerine dair kitabeler de vardır. Has Oda koğuşunun Destimal Odası adını alması 19. yüzyılda olmuştur. Ortasında ve kenarlarında siyah boya ile basılmış beyitler bulunan ve sarayda destimal adı verilen tülbentlerin Hırka-i Saadet ziyaretlerinde hediye edilmeye başlanması ve mendillerin bu odada muhafaza edilmesi Destimal Odası olarak anılmasına sebep olmuştur. Destimal Odası'nda yeni yapılan sergilemedeki Mukaddes Emanetler arasında; Kur'an-ı Kerim'in vahiy katipleri tarafından yazılmış ilk örneklerinden olduğu tahmin edilen Hümeze ve Tekasur sureleri, Hz. Muhammed'in yalancı peygamber Müseylemetü'l Kezzab'a ve Ahsa Valisi El-Münzir

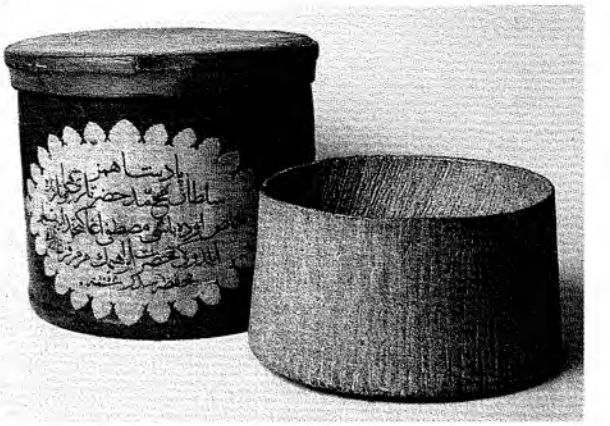


TSMK. H. S. 32. Hz. Osman'ın şehit edilirken okuduğu Kur'an-ı Kerim (üstte). Mühürü Saadet. 21/167. 1 cm uzunluğunda akik taşı (yanda).

b.Sava'ya gönderdiği mektuplar, Hz. Osman'ın şehit edildiği sırada okuduğu belirtilen Kur'an-ı Kerim (Bu eserler gün ışığında ve değişik etkenlerden zarar görmemeleri için, Ramazan aylarında teşhir edilmek üzere sergiden kaldırılmışlardır (Mart 1999)). Hz. Musa'nın asası, Hz. İbrahim'in taş tenceresi, Hz. Davud'un kılıcı, Veysel Karani'nin külahı, yedi adet Sakal-ı Şerif, bir adet peygamberin ayak izi, Hz. Osman'ın, Hz. Ömer'in kılıcı, Sancak, Kelam-ı Kadim mahfazaları, Mescid-i Aksa'nın ahşap kabartması, Zemzem sürahileri, Kabe örtüsü, Hz. Yusuf'a ait amame, destimal, destimal kalıbı gibi son derece değerli emanetlere de yer verilmiştir.

ARZHANE

Tarihi kaynaklarda Arslanhane olarak da bahsedilen bu kubbeli mekana Sofa'nın sağ tarafındaki ilk kapıdan girilir. Odaya Arslanhane denmesinin sebebi Valide Sultanların padişah olan oğullarına "Arslanım" diye hitap etmelerinden kaynaklanmaktadır. Kubbesindeki pencereleri daha sonraki tarihlerde açılmıştır. Duvarları 16. ve 18. yüzyıl çinileriyle kaplıdır. Silme hizasında ayetlerden oluşan yazı kuşağı dolanmaktadır. Bu mekan daha çok padişahın Enderundaki Arz ağalarıyla görüştüğü, onların padişaha arzlarını sundukları yerdir. Bu nedenle de Arzhane adını almıştır. Odanın Cülüs ve Ramazan ayının on beşindeki Hırka-i Saadet ziyareti gibi önemli günlerde Sadr-ı Azam ve saray ileri gelenlerinin tebrikleşme için toplandıkları yer olduğu da bilinir. Burada Hacerü'l Esved'in altın mahfazası, Hz. Muhammed'in Kipt kavmi hükümdarı Mukavkıs'a gönderdiği mektubu, ayak izi, mührü, kabir toprağının ve dişinden toz haline gelmiş bir parçanın içerisinde yer aldığı mahfazaları, Sakal-ı Şerifleri ve içerisinde korundukları Sakal-ı Şerif mahfazaları sergilenmektedir.



Hz. İbrahim'in tenceresi.

EMANET HAZİNESİ (SİLAHTAR HAZİNESİ)

Bu kısma arzhaneden geçilir. Burada padişahın kullandığı ve Has Oda'da kullanılan (Silahtar ağanın sorumluluğundaki) şamdan, mücevher, değerli kitaplar, kaplar, silahlar ve paralar bulunurdu. 20. yüzyıl başlarında mekan "Şamdanhane" olarak isimlendirilmiştir. Bu kısım zaman içerisinde değişik maksatlarla da kullanılmıştır.

HIRKA-İ SAADET DAİRESİNDE BİR RAMAZAN ZİYARETİ

Yavuz Sultan Selim'le birlikte Topkapı Sarayı yeni ve güzel bir geleneğe daha şahit olmaya başlamıştı. 1517 yılı ve onu takip eden senelerde her Ramazan ayının 15. günü yaklaşırken bütün saray halkında bir telaş, bir koşuşturma, bir hareketlilik gözlenirdi. O gün herkes için heyecanla beklenen büyük bir gündü. Paşalar, vezirler, şeyhü'l-islam, vezir-i azam gibi devlet ileri gelenlerinin mekanlarında bir hareketlilik olurdu. Hırka-i Saadet dairesindeki telaş, heyecan ve koşuşturma ise başka bir alemdi. Uzun ve geniş kollu hırkanın içerisinde yer aldığı sanduka Revan Odası'na nakledilerek, dairenin her tarafı sü-

pürülür, silinir, duvarlar gülsuyu ile yıkanır, misk ile kokulandırılırdı. Dairenin sütunları cilalanıp, öd ağacı ve buhurlar yakıldıktan sonra içinde Mukaddes Emanetleri taşıyan sanduka 15 kadar hane-i hassa ağasının refakatinde dualar ve salavat-ı şerifeler ile tekrar yerine konulurdu. Nihayet Ramazan ayının 15'i gelince bütün devlet erkanı, alimler, yeniçeri ve sipahi ağaları öğle namazına doğru Topkapı Sarayı'nın Babü's Saade diye anılan Akağalar Kapısı önünde toplanırlar ve Sadr-ı Azam'ın teşrifini beklerlerdi. Bu arada şeyhü'l-islam da hanesinden çıkarak öğle namazını kılmak üzere doğruca Ayasofya Camii'ne gelirdi. Şeyhü'l-islamın Ayasofya Camii'ne gelmiş olduğu haberi saraya ulaştıktan sonra Sadr-ı Azam, Babü's Saade de kendisini bekleyenlerin yanına gelir ve onlarla birlikte Ayasofya Camii'ne giderdi. Burada bütün cemaat toplu halde öğle namazını eda ettikten sonra büyük bir alay halinde salavat-ı şerifelere okuyarak arz odasına gelirlerdi. Padişah ise öğle namazını kendi dairesinde eda eder ve devlet ileri gelenlerinin Ayasofya dönüşünü beklerdi. Bu arada Hırka-i Saadet öğle namazından iki saat kadar önce, Has Oda vazifelileri tarafından gümüş sandukasıyla birlikte sehpanın üzerinden alınarak birbiri üzerine konulmuş, sim sırmalı, işlemeli yastıklar üzerine bırakılır, daha sonra da Kur'an-ı Kerim okumaya burada devam edilirdi. Padişah ile beraber başta şeyhü'l-islam ve sadr-ı azam olmak üzere vezirler, alimler, İstanbul'da bulunan diğer devlet adamları, sipahi ve yeniçeri ağaları, silahdar ağa (padişahın kılıçlarını ve bu dairedeki hazinenin mesuliyetini taşır), çuhadar ağa (padişahın kürk ve elbiselerinin baş sorumlusudur. Padişah dışarı çıktığında yağmurluk ve altın bir matara içinde suyunu taşır), rikabdar ağa (padişahın pabuçlarına bakmak, giydirmek, özel gezilerinde ata binerken özengisini tutmak ve tüm gezilere katılmak da onun görevidir), peşkir ağası, anahtar ağası, baş çuhadar gibi erkan sırayla toplu halde Hırka-i Saadet dairesine girerlerdi. Daha sonra daima padişahın yanında yer alan altın anahtar ile büyük sanduka açılır, yeşil ipek kadifeden sim sırmalı ve ince işlemeli yedi bohçaya sarılı, altından yapılmış bir çekmece böylece açığa çıkartılırdı. Üst tarafında iki kanadı bulunan bu altın çekmece de yine padişah tarafından muhafaza edilen bir başka altın anahtarla açılır, bunun da

Sancak-ı Şerif Mahfazası. 42 cm. yüksekliğindedir. Tahtaden yeşil çuha (kadife) kaplıdır. Üzeri gümüş paftalara sahiptir. Konik kapağının üstü gümüş paftalı ve aşere-i mübeşşirinin [(Yaşarken cennetle müjdelenen on kişi) 1- Hz. Muhammed, 2- Hz. Ali, 3- Hz. Osman, 4- Zübeyir Huveylidin, 5- Abdurrahman (Avf oğlu), 6- Ebu Vakkas oğlu Sa'd, 7- Hz. Ebubekir, 8- Hz. Talha, 9- Hz. Ömer, 10- Zeyd oğlu Said)] isimleri yazılıdır. 4 köşesinde yuvarlak balonlar olduğu gibi, tepesinde de yaprak tarzında aynalı hatla Arapça "Muhammed" yazılı alem vardır. Kapağı üstten açılır, önden kilitlidir. Has Oda'daki daha önce gösterilen nişlere sığabilecek ölçüdedir.

içinden yedi bohçaya sarılı bulunan Hırka-i Saadet meydana çıkartılırdı. Bütün bu işler yapılırken birinci ve ikinci padişah imamları ile Has Oda imamı ve diğer güzel sesli müezzinler, diz çöktükleri yerden hiç durmaksızın Kur'an-ı Kerim okumaya devam ederlerdi. Bütün bu Wişlemlerden sonra Hırka nihayet iyice açığa çıkartılırdı. Hırkayı önce padişah öper, yüz ve gözlerini Hırkaya sürerek, Hz. Muhammed'in şefaatini dilerdi. Padişahtan sonra şeyhü'l-islam, sadr-ı azam ve padişahın işaret ettiği diğer şahıslar büyük bir edep ve saygı ile huzur-ı hırkaya dahil olurlar öpüp iki gözlerine sürdükten sonra gerisin geriye giderek bir kenara çekilirlerdi. Bu arada Hırka-i Saadet'in yanında duran padişah, üzerinde;

"Hırka-i Hazret-i Fahri Resûle,
Atlas-ı Çarh olamaz pây-endaz,
Yüz sürüp zeyline, takbil ederek,
Kıl şefi-i ümema arz-ı niyâz"

yazılı tülbentleri Hırka-i Saadet'e sürerek, ziyarete gelenlere sıra ile tevdi ederlerdi. Bundan sonra ziyaret mekanına büyük bir altın leğen getirilerek içine

Sultan III. Mehmed (1595-1603) Eğri Seferi'ne giderken Sancak ve Hırka-i Saadet'i yanına almıştır. Seferde bozgun durumu başgösterince Hoca Sa'deddin Efendi'nin "Padişahım! Siz gibi Âl-i Osman Sultanı, peygamber efendimiz yolunda halife olduktan geru, Hırka-i Saadet'i böyle anda giymek, Hak Teala'ya, dualar eylemek elbet münasiptir..." sözleri üzerine tedbirlerle Hz. Muhammed'in Hırkasını giyerek askerlerini büyük bir heyecanla muzafferiyete ulaştırdığı bilinmektedir.

Zemzem suyu doldurulur ve hırkanın eteği hafifçe bunun içine batırılırdı. Eteği suyun içerisine batırılmış olan hırka bir süre altın leğenin içinde muhafaza edilir ve bu zaman süresinde vazifeliler içlerinden Kur'an-ı Kerim okumaya ziyaretçiler ise salat-ü selam okumaya devam ederlerdi. Daha sonra hırkanın eteği altın leğen içinde Zemzem suyundan çıkartılır, amber dumanıyla kurutulurdu. Böylece yüz sürülen kısmı da yıkanmış olurdu. Bu su sonra küçük şişelere konulur ve ağızları mühürlenerek devlet ileri gelenlerine hediye edilirdi. Onlar da bu su ile iftarlarını açarlar, hastaların içme sularına bir iki damla damlatarak şifa bulmaları için içmeleri sağlanır ve Resulullah'ın şefaatini niyaz ederlerdi... Ziyaret tamamlandıktan sonra hırkanın altın muhafazası yine padişah tarafından altın anahtarıyla kilitlenir, yedi bohçaya yerleştirilir ve nihayet sandukası kilitlenerek yerine konurdu. Padişah ziyaret merasiminin ardından biraz istirahate çekilir, akşama günün anısına hürmeten özel iftar ziyafeti verdirirdi.

Bu ziyaretler Tanzimat öncesi ve sonrası hatta Meşrutiyet dönemi dahil olmak üzere asırlarca her Ramazan gerçekleştirilmiştir. Dört defa bu ziyarete görevli olarak katılan Halit Ziya Uşaklıgil "Uzaktan yakından gelmiş, vezir, vuzera, avamdan insanların; minarelerden duyulan ezan, huzurda okunan Kur'an-ı Kerim tilavetleri arasında Hz. Muhammed'in Hırkası'nı uzaktan gören, bir imkanını bulup, yüzünü hırkaya sürebilen gözü yaşlı gönlü huzur ve huşu dolan insanların manevi heyecanını gördüm. Kendim de fena duygulardan arındığımı, ruhani bir zevkle dolduğumu hissettim" diyerek bu mukaddes emanetin her seviyeden insanımız üzerindeki etkisini gayet güzel ifade etmektedir.

Hırka-i Saadet dairesinde öd ağacı, amber, buhur, buhurdan, gülabdan, sünger, tülbent ile süpürge ve faraşların konulduğu dolabın anahtarı tülbent ağasında bulunurdu. Haftada bir defa oda zemini ile duvarları hafifçe, yirmi bir günde bir de kubbe ile kapı ve pencerelerin etrafı iyice cilalanırdı. Bu cilalama işlemi sırasında isimleri verilen eşyalar dolaptan çıkartılıp has odalı hizmetkarlara verilir temizlik bittikten sonra da tekrar yerine konulurdu. Bu eşyalardan kullanılamayacak hale gelenler ise kullanılmayan eşyalar arasına alınırdı.

HIRKA-İ SAADET DAİRESİNDE KUR'AN-I KERİM OKUNMASI...

Bu mübarek dairede Hz. Muhammed'in hırkaları hürmetine yüzyıllardır Kur'an-ı Kerim tilavet edildiği cümlenin malumudur. Kırkıncısı bizzat Yavuz Sultan Selim olan kırk hafızın "hayırların fethi, belaların def'i" için adeta manevi bir nöbet haline getirdikleri bu ulvi gelenek, geçmiş yıllarda çeşitli nedenlerden aksamış, Ekim 1996'dan itibaren tekrar canlandırılmıştır.

Konuyla alakalı olarak Yahya Kemal "Aziz İstanbul" isimli kitabının 120. sahifesinde "Gezintilerimde bir hakikat keşfettim. Bu devletin iki mânevi temeli vardır. Fatih'in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezan ki hâlâ okunuyor, Selim'in Hırka-i Saadet önünde okuttuğu Kur'an ki hâlâ okunuyor" demektedir.

KAYNAKLAR

Abdurrahman Şeref, *Topkapı Saray-ı Hümayunu.* TOE, Mec. c. I, s. 403, 1910-11.

Ahmed Cevdet Paşa, *Kısas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefâ* (İslam Tarihi), Sadeleştiren Ali Arslan, c. I, İstanbul 1981.

Aksiyon Dergisi, sayı 60, 81, 1996 İstanbul.

Altındağ, Ülkü, Has Oda Teşkilatı, *Türk Etnografya Dergisi,* 14 (1974) pp. 97-113.

Atâ Tarihi (Tarihi Enderun) c. I, s. 93, İstanbul 1874-76.

Ayıntaplı Mehmet Munif Efendi, *Asâr-ül Hikem fi Nakş-ül Kadem.*

Baykal, İsmail Hakkı, *Enderun Mektebi Tarihi,* İstanbul 1953.

Çağman, Filiz. Topkapı *The Palace of Felicity,* İtalya 1990.

Çığ, Kemal, *Mukaddes Emanetler...*

Eldem, Sedad Hakkı-Akozan Feridun, *Topkapı Sarayı.*

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, c. X, pp. 122-124, , İstanbul 1896-97.

Hamidullah, Muhammed, *Hz. Peygamber'in Altı Orjinal Diplomatik Mektubu,* İstanbul 1990.

Haydar Çelebi Ruznamesi (Revan 1995) T.S.K.

Hırka-i Saadet, *Selamet Dergisi,* s. 6, Eylül 1962.

Hüsnü, *Bedayi-i Asar-ı Osmaniye* (Bayram Hediyesi) 1335.

İslâm Ansiklopedisi, Cüz. 20., c. V., s. 450, İstanbul 1964.

Lütfı Paşa Tarihi, 1341, İstanbul

Megamiz, Zeki, *Medeniyeti Islamiye Tarihi,* c. I, İstanbul 1328.

Mustafa Safi, *Zübdetül Tevarih,* T.S.M.K.R. 1304, s. 1286.

Önge, Yılmaz, Topkapı Sarayında Hırka-i Saadet Dairesi, *Önasya Dergisi,* S. 31.

Öz, Tahsin, Kabe'nin Tamiri, *Arkitekt,* s. 5-6, 1947.

Öz, Tahsin, *Hayatım.* Yayımlanmamış Anılar, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1991.

Öz, Tahsin, *Emanât-ı Mukaddese,* İstanbul 1953.

Öz, Tahsin, *Topkapı Sarayı Onarımları,* 1950.

Pakalın, M. Z., *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* c. I, II, II, İstanbul 1971.

Peygamberimizin Mektupları, Osmanlı Yayınevi, İstanbul 1987.

Rasim Ahmet, *Menakib-i İslam,* İstanbul 1325.

Rasim Ahmet, *Osmanlı Tarihi,* İstanbul 1328.

Sanat 7, Topkapı *Sarayı Müzesi,* 1982.

Sertoğlu, Mithat, *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi,* İskit Yayınevi.

Selaniki, Mustafa, *Tarih-i Selaniki,* İstanbul, 1281/1864-65.

Şehsuvaroğlu, H. Müslümanlığın Mukaddes Emanetleri, *Tarih-i Osmani Mecmuası,* s. 42.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı,* Ankara 1945.

Yazır Elmalılı Hamdi, *Kur'an-ı Kerim Tefsiri.*

Yeni İstanbul Gazetesi, 11-25 Kasım 1970.

Zafer Dergisi "Hz. Peygamber'in Mektubu", S. 122, Şubat 1987.

Hilmi Aydın, Mübarek Kılıçlar, *Tarih ve Medeniyet* S. 30, Ağustos-Eylül 1996.

Hilmi Aydın, Hırka-i Saadet *Tarih ve Medeniyet* s. 31, Ekim 1996.

Hilmi Aydın, Topkapı Sarayı'nda Muhteşem Teşhir, *Tarih ve Medeniyet,* s. 34, Ocak 1997.

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ SİLAH BÖLÜMÜ

HİLMİ AYDIN
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

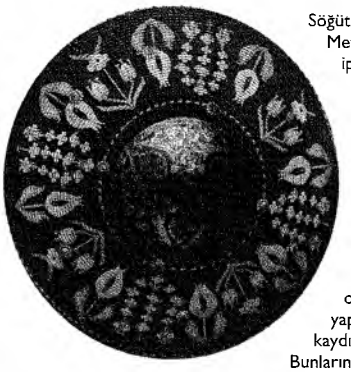
Silah, ilk çağlardan itibaren insanoğlunun tabii olaylara ve düşmanlarına karşı kendisini savunmak için geliştirdiği bir araçtır. Delici, kesici, koruyucu ve daha sonraki zamanlarda ateşli olarak gelişim gösteren silahlar, şüphesiz çoğunlukla üzerlerindeki titiz işçilikten dolayı sanat eseri niteliği kazanmışlardır. Ancak modern çağ ile birlikte fabrikasyon imalata geçilince, bu el sanatı işçiliği de önemini kaybetmiştir.

Silah; İslâm aleminde fethi gerçekleştiren gerekli bir araç olması bakımından kutsal bir anlam taşımış ve pek çoğu da büyük bir özen ile saklanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki silahların büyük çoğunluğunun sağlam bir şekilde zamanımıza ulaşabilmesi bu özel durumdan dolayıdır.[1]

Osmanlı Ordusu'nun kullandığı silahlar, devletin değişik yerlerindeki imalathane ve fabrikalarında, özellikle Tophane-i Amire'de imal olunur ve Cebehane olarak adlandırılan büyük silah depolarında muhafaza edilerek sürekli bakım görürlerdi. İlk Osmanlı Cebehanesi Edirne'de kurulmuştur. 1453'te İstanbul'un Türkler tarafından fethinden sonra Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda yer alan Aya İrini Kilisesi'nin; değerli harp silah, araç ve gereçlerinin toplandığı "Cebehane" olarak kullanılmasıyla koleksiyonlar oluşmaya başlamıştır. Kullanılmak üzere imal edilen veya harp ganimeti olarak ele geçirilen pek çok silah, araç ve teçhizat Cebehâne'de depolanmıştır. Müşir Fethi Ahmet Paşa, depo vazifesi gören Cebehane'deki silah, araç ve teçhizati müze düşüncesi ile düzenlemiş, eksik koleksiyonları tamamlatmak ve yeni koleksiyonlar oluşturmak üzere eserler toplamaya başlamış, silahlarve arkeolojik eserler iki ayrı bölümde sergilenmiştir.[2]

Böylece gelecekteki askeri müzenin de temelleri atılmış ve bu yüzyıl başlarında da zengin koleksiyon, bugünkü yeri olan Harbiye'deki Askeri Müze'de birçok Batı Dünyası müzelerinden daha ileride, bilimsel ve çağdaş görünümlü mekanlarda teşhir edilmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi bin üç yüz yıllık bir tarihi kapsayan dünyanın sayılı silah koleksiyonlarından birine sahiptir. Bu zengin koleksiyon Osmanlı Devleti'nin kurulması ve altı yüzyıl ayakta kalarak, cihana hükmetmesi ile mümkün olmuştur. Savaşlarda ele geçen silahlardan önemli kişilere ait olanlarla (3. Stefan Çel More'nin kılıcı) değerli maden ve taşlarla süslü olanlar sarayda alıkonulurdu. Ayrıca hediye yoluyla gelen silahlarla (II. Abdulhamid'e hediye edilen Japon zırh takımı ve kılıcı) padişahlara, vezirlere, saray mu-

Fatih Sultan Mehmed (1444-46, 1451-81)'in Kılıcı. T.S.M. Env. No: 1/90 Teşhirdedir. Uzunluku 126 cm. 2.730 gr. ağırlığındadır. Türk kılıcının esas formunu belirleyen en erken özelliktir. Tören kılıcı olduğu görülürse de kullanım amaçlı işlevselliği de vardır. Balık dişinden yuvarlak ve hafif eğri kabzalı, haç biçimi dolgun demir balçaklıdır. Tek ağızlı, az eğri ve kalın sırtlı olan tabanın ortasından uca kadar uzanan geniş bir kan oluğu bulunur. Kabzası XV. yüzyıl kabzalarının prototipi sayılır. Tabanın bir yüzünde altın kakma kıvrımdal ve rumi bezemeler, diğer yüzünde celi sülüs yazının I. Satırı: "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Baş kaldıranlara parlak kılıcın kesicilerinden ve harf harf ayetlerinden (müteşekkil) men edicilerle dinin (dalalet yolunu) tıkayıcı bağlarını gönderen Allah'a hamdolsun. Salat-ü Selam da övgüsüne (bulunan ve bulunmayan her türlü en güzel kelimelerin bile tükendiği, Muhammed'in (S.A.V) ve ehli beytinin üzerine olsun. Ey Allah'ım, Dinin yere düşmemesi için gayret edenleri, idare etme hizmetinde bulunan, cihad için Allah'ın sıyrılmış kılıcı, mücahidlerin ve gazilerin sultanı kulun Sultan Murad Han oğlu Sultan Mehmed Han'ı güçlendir. Allah, Şer-i Mübin'in düşmanlarının boynunu onun kılıcına yakın etsin ve Alemlerin Rabbinin inayetinin yardımını da onun kaleminin mürekkebi kılsın..." II. Satır: "Sultan Muhammed Han oğlu, Sultan Beyazıd Han oğlu, Sultan Murad Han ve Sultan Orhan ve Sultan Osman. Allah onların yerini gazilerin, yiğitlerin ve keskin kılıçların akan sularından sulasın ve yerlerini kılıçların gölgesindeki cennet kılsın. (Kabul et) ey Alemlerin rabbi. Günahkarların şefaatçısı li hazreti sultanü'l a'zam Muhammed Han oğlu Murad Han'ın zaferi pek



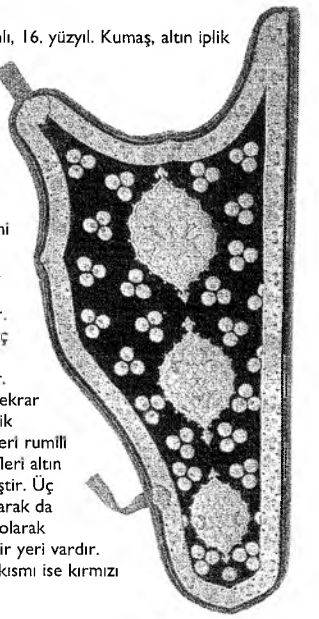
Söğüt Kalkan. Osmanlı, 16. yüzyıl. Metal, altın, söğüt dalı, kamış, ipek iplik. Çap: 57 cm. Saray Koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi. TSM 1/2443. 16. yüzyılda oldukça yaygın olan söğüt kalkanları, Türk el sanatlarının altın çağında incelik ve zerafeti yansıtan karakteristik motiflerle bezemeli, nadide savunma objeleridir. Sağlam ve hafif olup "hazeran kalkanlar" diye de anılırlar. Asıl savunmayı ortadaki demir veya çelikten yapılmış göbek (zırh) karşı darbeleri kaydırıp etkisiz bırakarak sağlar. Bunların sade olanlarının yanısıra yuvarlak, bombeli kısımları kendiliğinden kabartmalı motifli yazılı ve yakut, firuze gibi değerli taşlarla süslü olanları da vardır. Kalkanların iç kısmında tutmaç ismi verilen kulp bulunur. Bu, kalkana gelen sert darbeleri de yumuşatır. Kırmızı renkli ipek iplik ile işlenmiş fon üzerinde bir ters bir düz dönüşümlü olarak sıralanan değişik formda laleler ve stilize edilmiş ilkbahar çiçeklerinin krem rengi iplikle işlenmiş tekrarlanmasından oluşur. Yakut renkli iplikle oluşturulmuş zemin üzerine motifler krem rengi olarak değerlendirilmiştir. Konturların bazı dolgu renkleri siyah ile güçlendirilmiştir. Bombeli göbek kısmı demir üstüne altın kakma lâle ve çin bulutu tezyinatlıdır. Etrafında sarı yaldızlı ve kabartmalı on küçük madeni pafta vardır. Göbek çevresi üzeri ipek iplikle sarılarak işlenmiş söğüt dalı ve kamıştan; kırmızı zemin, ibrişim üzerine lâle sarı renkli çiçeklidir.

hafız ve memurlarına ait olanlar da sarayda muhafaza edilirdi. Vaktiyle bu silahların en önemlileri Büyük Hazine ile Silahtar Hazinesi'nde saklanırdı. Bunlardan bazılarının manevi olduğu kadar maddi değerleri de büyüktür. İçlerinde kabzaları ve kınları altın-gümüş paftalarla ve değerli taşlarla süslü olan kılıçlar, ok-yay mahfazaları, zırhlar vs. bulunurdu. Saray koleksiyonu içinde hemen hemen bütün padişahlara ait silahlar mevcuttur. Türk silahları dışında başta Hz.Muhammed (s.a.v.) olmak üzere İslâm büyüklerinin silahlarının da Topkapı Sarayı'na gelmeden önce saklanmış olması bunu ispat eder.

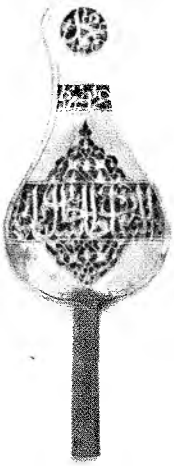
Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda yer alan ve bugün Silah Seksiyonu olarak kullanılan yapı, eskiden sarayın hazinelerinden biri idi ve iç hazine olarak adlandırılıyordu.[3] Burası devlet parasını saklamak için kullanılmıştır.[4] Bina, içeride üç ayak ve duvarlara oturan sekiz kubbeli bir sivil mimarlık yapısını, örneğin bedestenleri çağrıştırır. Yapı tekniğine ve plan şemasına bakılarak on beşinci yüzyıl sonu, on altıncı yüzyıl başları olarak tarihlendirilir. Zaman içerisinde çeşitli değişiklik ve onarımlar geçirmiştir. Salonun kuzey köşesindeki yüksek set on sekizinci yüzyılda yapılmıştır. Binanın giriş kapısının yanında yer alan kitabe H. 1117-M. 1705 yılına aittir ki Sultan III. Ahmet zamanına (1703-1730) tesadüf eder. Kitabe, mermer üzerine kabartma olarak talik hatla yazılmış, kartuşlar içerisinde yirmi sekiz mısraya sahiptir.[5]

Topkapı Sarayı 1924 yılında Mustafa Kemal Atatürk tarafından müze konumuna getirilince buradaki silahların envanter tasnifi komisyonlarca yapılmış ve 1928 yılında ilk defa Silah Seksiyonu ziyarete açılmıştır. Seksiyonda halen çoğunluğu üstün kalitede, kitabeli, geometrik, bitkisel ve figüratif süslemeli dört yüze yakın eser teşhir edilmektedir. Sergilenen değişik coğrafi ve kültür çevrelerine ait eserler arasında Arap, Memlûk, İran ve Türk silahları önemli bir yer tutmaktadır. Seksiyondaki en eski, aynı zamanda dini bakımdan en önemli eserler yedinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelen bazı Emevi ve Abbasi halifelerine ait kılıçlardır. Biçim bakımından birbirlerine çok benzeyen bu düz ve iki ağızlı kılıçların tabanları orijinaldir. Kabza ve balçakları daha sonraki dönemlerde yenilenmiştir. Kılıçların üzerin-

Gümüş Tören Baltası. Osmanlı, 16-17. yüzyıl. Gümüş, altın yaldız, fildişi. Uz.: 101 cm. Saray koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi TSM 1/2404. Yekpare fildişinden bir sap üzerine yerleştirilen balta kısmı hilal biçimindedir. Gümüş olan balta kısmının üzeri altın yaldızlanmıştır. Hilal formunun içi delik işi (fligre) klasik rumi motifleriyle biçimlendirilmiştir. Baltanın sapla birleşmesini sağlayan, ortası delik parçanın her iki yüzünde de birer madalyon yer alır. İçleri kazıma ve kabartma yöntemiyle hatayi çiçek ve yaprak bezemelidir. Bu birleştirme parçasının ucu sekiz dilimli topuz biçimindedir. Eserin silah fonksiyonundan çok törensel amaçlı kullanıldığı ve sultan ya da üst düzey yöneticilerin dışarıya çıktıkları zaman çevrelerinde yaya olarak yer alan teberdar veya peykler tarafından taşındıkları bilinmektedir.



Yay torbası (Sadak). Osmanlı, 16. yüzyıl. Kumaş, altın iplik ve maden. 74x34 cm. Saray koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi TSM 1/10989. Ön yüzü koyu kırmızı kadife üzerine altın iplik, lal, mavi, fıstık yeşili ipek iplikle işlemelidir. Bezeme kompozisyonunun ana motiflerini içleri rumi motifleriyle bezenmiş, yukarıdan aşağıya doğru küçülen üç oval madalyon (şemse) oluşturur. Ana zemin serpme olarak üç benek (çintemani) motifleri işlenerek değerlendirilmiştir. Bordüründe de aynı motif tekrar edilmektedir. 16. yüzyıl klasik Osmanlı zevkini yansıtan içleri rumili şemseler ve üç benek motifleri altın iplik ve ipek iplik ile işlenmiştir. Üç benek motifi pars beneği olarak da adlandırılır ve güç sembolü olarak Osmanlı sanatında önemli bir yeri vardır. Arka yüzü düz kadifedir, iç kısmı ise kırmızı deridendir.



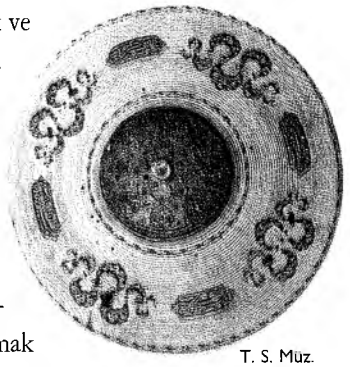
Kanuni Sultan Süleyman'ın Alemi. Osmanlı, 16. yüzyılın ilk yarısı. Tombak. Uz.: 38 cm. Saray koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. TKS 1/1978. Alem, "yol gösteren işaret, bayrak, sınır işareti, minare tepesi, sırığın altın teli" anlamlarında kullanılan Arapça bir kelimedir. Sap ve saifa kısımlarından oluşan alemler, insanları birleştiren ve tek bir bayrak altında toplayan semboller olup, ortaya çıkışlarında dini inançların etkisi vardır. Oyma tekniğiyle yapılmış tombak, içi boş, küçük bir sancak alemidir. Süslemede ajur ve kazıma teknikleri kullanılmıştır. Tezyinatsız, kısa ve köşeli sap kısmı saifanın altına özensizce lehimlenmiştir. Saifanın altı armudi biçimli olup, üstü bir boğumdan sonra genişleyip sivrilerek sonlanır. Bütün alemlerde rastlanan bu form, belki de stilize edilmiş bir palmet şeklidir. Saifanın ortasında etrafı dilimli oval bir madalyon yer almaktadır. Bu madalyonu ortasından bölen ve bir uçtan diğer uca kadar uzanan sülüs oymalı bir kitabe kuşağı vardır. Alt ve üst madalyonlar ise palmet ve rumi kompozisyonuyla bezenmiştir. Saifanın boğum kısmında ve onun üzerindeki yuvarlak madalyonda oyma tekniğiyle yazılan yazılar yer alır. Madalyonun içinde üstte "Muhammed", altta "Azze nasruhu el-Sultan Süleyman Han" yazılıdır. İki yüzdeki yazılar aynıdır.

de yer alan oyma kitabelerin çoğunluğu dönemlerinin yazı karekterlerini göstermektedir. Bu kılıçların uçları Ortaçağ Avrupa kılıçlarından farklı olarak, sivri değil küttür. Bu nedenle delici işlevsellikleri yok denecek kadar azdır. Taban uçları hafif eğri yapılmıştır. Bu durum kılıçların orijinal kabzalarının da eğri olduğunu gösterir. Çift ağızlı olmalarına rağmen kabzalarının eğrilikleri nedeniyle ancak tek ağızları etkili olarak kullanılabilir. Bu sebeplerden de o dönem Avrupa kılıçlarından farklılık gösterirler. Tabanlarının değişik yerlerinde dekoratif içerikli perçinler yer alır. Bu kılıçlar saraya Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethinden sonra diğer mukaddes emanetlerle beraber gönderilmişlerdir.

MEMLÛK ESERLERİ

Yay torbası (Sadak). Osmanlı, 16. yüzyıl. Kadife kumaş, deri ve maden. 64x36 cm. Saray koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi TSM 1/1302. Siyah kadife üzerine 16. yüzyıl ikinci yarısı Osmanlı süsleme motifleri işlenerek yapılmıştır. Torbanın dar yerinde küçük, geniş yerinde büyük olmak üzere içleri rumi ve palmetlerle dolgulu dilimli iki madalyon yer alır. Madalyonların araları dallar üzerinde lale, hayati ve tomurcuğu, nergis çiçekleri, nar ve iri yapraklarla donatılmıştır. Motifler birkaç kat bükülmüş altın görünümünde gümüş iplikle sarma işlemelidir. Bu süslemenin kenarını stilize çiçek ve yapraklardan ince bir bordür oluşturur. Torbanın arkası düz kadife, içi deri kaplıdır.

Silah koleksiyonunda kitabeli ve kitabesiz çok sayıda Memlûk eseri vardır. Bunlardan Memlûk Sultanlarına ait olanlar ayrı bir öneme sahiptirler. Büyük bir itina ile yapılmış, yüksek kalitede, iyi işçilik ve ustalık gösteren eserlerdir. Devirlerinin en iyi eserleri olma özelliklerini taşımaktadırlar.



T. S. Müz.
Env. No: 1/2466

Memlûk Kılıçları: On dört ve on altıncı yüzyıllara tarihlenen Memlûk kılıçları düz ve eğri olmak üzere iki çeşittir. Bu yüzyıllarda her iki form birlikte kullanılmıştır. Türk ve İran kılıçlarında bu dönemde ortaya çıkan düz ve iki ağızlıdan, eğri ve tek ağızlı biçime geçme eğilimini Memlûkler'de da buluyoruz. Bunlara örnek olarak Kayıtbay'ın kılıcı ile Kansuh el Gavri'nin kılıçlarını verebiliriz. Bazı Memlûk kılıçlarında kabza ve balçak yekpare demirden yapılmıştır. Bu da orijinal Memlûk kabzalarının durumu hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır.

Memlûk Zırhları: Yuvarlak veya yassı demir halkalı, örme olarak yapılmışlardır. Ön kısım, kol altları ve sırt, çelik levhalarla kuvvetlendirilmiştir. Kolları ve dizleri korumak için ise çelik kolçak ve dizçekler kullanılmıştır. Bu zırhlar Avrupa'dakilerden daha kullanışlı ve hareket kabiliyetleri daha fazladır. Üzerlerindeki delikler sayesinde vücudun rahatlıkla hava alması sağlanmış ve terlemenin önüne geçilmiştir. Memlûk zırhları soğuktan korunabilmek için üzerine elbise giyilebilmesiyle de Türk zırhları ile büyük benzerlik gösterirler.

Memlûk Miğferleri: On beşinci yüzyılın ilk yarısında siperlikli miğferlerin ilk örnekleri ortaya çıkıyor. Bunlar kasket görünümündedirler. Aynı yüzyılın ikinci yarısında miğferler uzayıp sivrilerek konik form almışlardır. Bu yüzyılda hareketli burun siperliğinin yanına bir de tuğ yuvası ilave edilmiştir. On altıncı yüzyılın başında ilk defa kitabeli miğferler yapılmış ve süslemeye daha çok önem verilmiştir. Memlûk miğferlerinde süsleme olarak kazıma, kakma, kabartma, altın yaldız, bitkisel motifler ve yazılar görülür.

Memlûk Baltaları: Çift veya tek ağızlı ay formundadırlar. Sapları demirden, yuvarlak ve köşelidir. Demir oyma işçiliğinin güzel örneklerini sergilerler.

Memlûk Topuz ve Şeşperleri: Demir saplı, darbe etkisi kuvvetli, baş kısımları çeşitli formlarda yapılmıştır.

Alem. Osmanlı, 16. yüzyıl ikinci yarısı. Maden. Uz.: 59 cm. Saray koleksiyonu. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi. TSM 1/1967. Yassı altın levha alemdir. Silindir biçiminde başlayan sap, daha sonra soğan şeklindeki büyük küple birleşip, bilezikli devam etmiştir. Sap saifaya üç çiviyle tesbit edilirken, bordür yazısının üstünden geçmiştir. Saifa ortası boğumlu bir elips şeklindedir. Saifanın ortasındaki şemsede savat tekniğinde çintemani motifi süsleme yer almaktadır. Ahşap levha üzerine iki ayrı altın levha kaplanmıştır. Kenarlarına seyrek olarak altın çiviler çakılmıştır. Bordürde Kur'an-ı Kerim'den 11/255 numaralı ayet yazılıdır. Yazının zemini kumlama tekniğinde yapılmış ve karartılmıştır. Saifanın tepeliği küçük kalp şeklinde olup, içinde "Allah" yazılıdır. Bordürdeki paftalardan en üstündekinde "Muhammed", diğerlerinde dört halifenin adları yazılıdır. Ortadaki madalyonun içi savat tekniğiyle çintemani bezemelidir. Kartuşun içinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. Saifanın etrafındaki kartuşlar içinde ayetler yazılıdır.

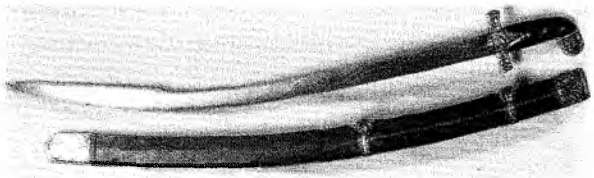
Memlûklar özellikle vurucu etkiyi arttırmak gayesi ile topuz olarak çok değişik formlar oluşturmuşlardır.

Memlûk Mızrakları: Türk ve İran mızraklarından farklı olarak demir gövdeli ve ağırdırlar. Uç kısımları sivri ve uzun, çoğu kere de gövdenin devamı olarak tek parça halindedir. Sap kısımları çok köşeli veya yuvarlak yapılmış, altın kakma motifler, baklava biçimi dövmelerle süslenmişlerdir.

Memlûk Alemleri: Demir saplı ve enli mızrak ucu biçimindedirler. Bazılarında sapın gövdeye bağlandığı yerden yukarı iki kol kıvrılmakta, uçları ejder başı biçiminde bitmektedir. Dönemlerinin harikulâde maden işçiliğini, estetik zevkini yansıtmaktadırlar.[6]

İRAN ESERLERİ

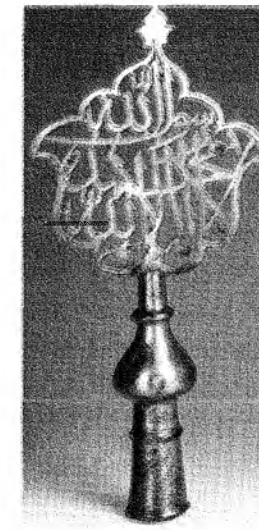
Silah koleksiyonundaki İran eserleri ganimet ve hediye yolu ile toplanmışlardır. Orta Doğu silahları arasında çok zengin dekoratif süslemeleri ile dikkati çekerler. Hemen her silah türünde zengin işçilikli çok güzel işlenmiş İran maden sanatının örneklerini görmek mümkündür.



Env. No: TSM 1/463. 93 cm uzunluğundadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Kılıcı: Siyah deri kabzalı ve kabzasının her iki yüzü yıldız şeklinde üçerden altı adet düğmelidir. Demir üzerine altın kakma süslemeli, tepelikli ve aynı şekilde bezemeli balçaklıdır. Bir yüzünde altın kakma olarak Kur'an-ı Kerim'den ayet, diğer yüzünde Kanuni Sultan Süleyman'ın adı ve ünvanı yazılıdır. Kını 86 cm. uzunluğunda olup, siyah deri kaplıdır. Çamurluğu, iki bilezik paftası ve ağızlığı demir üzerine altın süslemelidir.

İran Kılıçları: Form olarak eğri, uca doğru incelen ve sivrilen bir biçimdedir. Bu kılıçlar formlarındaki özellikten dolayı "şimşir kılıç" adını almışlardır. İran kılıçlarının kabza kaplamaları kemik, boynuz veya fildişinden yapılmıştır. Düz bir formda olan kabzaların kabza başları içe doğru kıvrık ve üzeri İran süsleme sanatının nefis örnekler ile bezemelidir. Balçakları haç formlu kısa ve küt kolludur. Balçak üzerinde son derece ustalıkla yapılmış altın veya gümüş tel kakma süslemeler, kitabeler yer almaktadır. Balçaklar kabza kaplamasına geçirilmiş olup üzeri tel sargılar ile kabzaya iyice oturtulmuşlardır.

İran Miğferleri: 15. yüzyılda kendilerine özgü bir yarım küre formu gösterirler.[7] Ağız kısımlarında kitabe, gövdede süsleme motifleri vardır. Miğferde bir burun siperliği ve iki tuğ yuvası yer alır. 16. yüzyılda basık yarım küre formu devam ederken, tepeye doğru bir sivrilme görülür. Bu yüzyılda miğferlerdeki tuğ yuvasının ikiden üçe çıktığını anlıyoruz. 17. yüzyılda zırh peçeliğin üç sivri uzantı halinde sarktığı görülür. İran miğferlerinde süsleme olarak bitkisel süslemenin yanısıra insan ve hayvan figürleri, mücadele sahneleri, mimari motifler ve bolca yazı yer almaktadır. İran miğferleri gerek form ve gerekse peçelikli oluşlarıyla Türk ve Memlûk miğferlerinden ayrılır.



Alem. Osmanlı, 18 yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başı. Maden. Saray koleksiyonu. Pirinçten, dökme, ajurludur. Üzerinde "La ilahe illallah Muhammederresulullah" yazılıdır.

İran Baltaları: Geniş ağızlıklı klasik tipte veya aybalta biçimindedirler. Sap kısımları genellikle demirden yapılmıştır.

İran Zırhları: Genelde zincir örme olarak yapılmış, göğüs ve sırta büyükçe yuvarlak çelik levhalar yerleştirilmiştir. Bunlar Memlûk ve Türk zırhlarıyla benzeşirler.

İran Topuz ve Şeşperleri: Sap kısımları çoğunlukla demirdendir. Türk topuz ve şeşperleriyle form olarak benzerlik gösterirler.

İran Mızrakları: Kamış veya tahta saplıdırlar. Uçla-

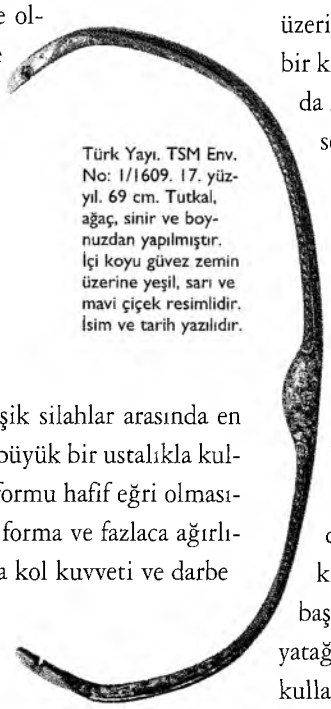
rı düz ve sivri, sap yuvası kalın, ucu ince, çatallı ve yıldırım biçiminde olmak üzere üç tipte yapılmışlardır. Bazılarının sapları lake tekniği ile altın, kırmızı ve siyah renk yaprak ve çiçek bezemelidir. Sapların alt uçlarına konik madeni pabuçlar çakılmıştır.

İran Alemleri: Demir saplı, lale veya palmiyeyi hatırlatır formdadırlar. Gövdeleri ajur demir oyma tekniği ile bezenmiştir. Alemlerin sap dibinden çıkan iki kol gövde kenarını dolaşarak üstte ejder başı biçiminde son bulmaktadır ki bu örneğe Memlûk alemlerinde de rastlamıştık. Dekoratif yönden hayli ilgi çekicidirler.

İran Yayları: Kol kısımları geriye doğru iyice kıvrıktırlar. Ağaç gövde, dışta sinir içte şerit halinde bir sıra boynuzla kaplanmıştır. Üzerleri lake tekniğinde, bitki, hayvan ve insan figürleri ile bezemelidir.

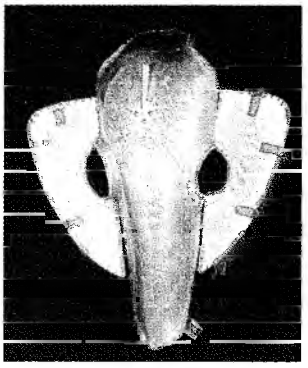
TÜRK ESERLERİ

Sayı ve çeşitlilik bakımından Türk Silahları koleksiyonun en zengin bölümünü teşkil etmektedir. 1453'te İstanbul'un fethinden Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadarki döneme ait olan silahlar tarihi değerlerinin yanısıra madde, teknik ve süsleme yönünden de en kaliteli eserlerdir.[8] Bu silahlar ana hatları ile Yakın Doğu İslam ülkelerinin esas formlarıyla benzerlik gösterirler. Ülkeler arasındaki kültürel alışverişler silahların teknik ve form yönünden de gelişmelerine vesile olmuştur. Türk Silahları üzerinde özellikle 15. yüzyılın ikinci yarısı ile 16. yüzyılın başlarında Memlûk etkilerini rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Bu durumu da yine Mısır'ın fethinden sonra bazı silah ustalarının İstanbul'a getirilişleriyle izah edebiliriz.



Türk Yayı. TSM Env. No: 1/1609. 17. yüzyıl. 69 cm. Tutkal, ağaç, sinir ve boynuzdan yapılmıştır. İçi koyu güvez zemin üzerine yeşil, sarı ve mavi çiçek resimlidir. İsim ve tarih yazılıdır.

Türk Kılıçları: Türkler değişik silahlar arasında en çok kılıca rağbet etmişler ve onu büyük bir ustalıkla kullanmışlardır. Türk kılıcının esas formu hafif eğri olmasıdır. Özellikleri itibariyle düz bir forma ve fazlaca ağırlığa sahip olan Ortaçağ kılıçlarında kol kuvveti ve darbe etkisi gibi fiziki özellikler önem kazanırken, eğri ve hafif olan Türk kılıçlarında bileğin rahatça

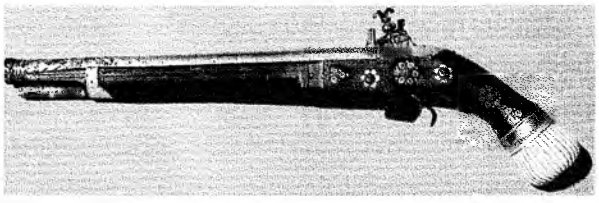


Env. No: TSM 1/1445. Zırh at başlığı: At biz Türklerin yalnız siyasi ve askeri faaliyetlerinde değil, medeniyet tarihimizde de çok mühim roller oynamış, her dönemde ve günlük hayatımızda daima ön planda yer almıştır. Atalarımızın uçsuz bucaksız bozkırları at sırtında aştıklarını, at üstünde doğup at üstünde öldüklerini, tören günlerinde atın etini yiyip, sütünden kımız yaparak içtiklerini biliyoruz. Resimdeki zırh at başlığı 16. yüzyıla ait tombak tekniğinde (bakır üzerine altın yaldız kaplama) yapılmış, üç parçalıdır. Ön yüzeyinde kazıma tekniğiyle işlenmiş çiçek ve lale motifleri ve bir de sorguç görülmektedir. Ayrıca kayı damgası vurulmuştur ki, bu damga 16. yüzyılda sıkça kullanılmıştır.

hareketi önem kazanmıştır. Bu sebeple Türk kılıçlarında kütle, boy ve eğrilik arasındaki oranlar daima göz önüne alınmıştır. Türk kılıçlarında "taban" denilen gövde "kılıç yumurtası" adı verilen çok kaliteli ve özel formüllerle hazırlanmış demir bir külçenin ustalıkla dövülerek form verilmesinden oluşmuştur. Bunun çelik haline getirilmesi, yani kılıca su verilmesi işi de ustalık isteyen çeşitli formülleri olan bir sanattır.

Tarih boyunca hükümdarlar birbirlerine ve muzaffer komutanlarına şeref sembolü olarak kılıç hediye etmişlerdir. Eskiden beri gazaya niyet ederek kılıç kuşanmak İslamiyet'te bir an'anedir. Osmanlılar'da padişahın tahta çıkmasından sonra bir hakimiyet göstergesi olarak yapılan kılıç alayı, padişahlığın ilanının da başlıca törenlerindendir. Padişahların saltanat makamına oturmaları üzerine hükümdarlık alameti olarak kılıç kuşanmaları bir kısım İslam Devletlerinde olduğu gibi Osmanlılar'da da kanun olduğundan bu adet ve an'ane saltanatlarının sonuna kadar devam etmiştir. Osmanlılar'daki kılıç kuşanma usulü, protokol ve hiyerarşik düzen içerisinde, çok önemli bir biçimde yapılması açısından kralların taç giyme merasimine denktir.[9]

Türkler'de kılıç hiçbir zaman, bir defa kullanılıp, daha sonra atılan bir obje olmamıştır. Kullanılmayacak hale gelen kabzası, kını ve diğer parçaları değiştirilerek kullanılmaya uzun süre devam edilmiştir. Bu durumu Topkapı Sarayı Müzesi Arşiv Bölümü'nde yer alan D 7161 numaralı (Kınları değişecek kılıçlarla namlusuz olup namlu yapılacak kılıç kınları ve bunların vasıfları hakkında...) diye başlayan belgede yakından müşahade edebiliriz. Kılıç, yatağan ve hançer çok kıymetli bir hediye eşyası olarak kullanıldığından, gerek kabzaları ve gerekse kınları ge-



Çakmaklı Tabanca: Osmanlı silahları, sebeb-i imali itibariyle fonksiyonel harp aletleri olmakla birlikte, ince bir sanat geleneğinin estetik ürünleridir de aynı zamanda. 19. yüzyıldan itibaren başlayan seri üretim, tabiatıyla, Osmanlı'nın taşa, ahşaba ve metale ruh taşıyan estetik kaygısının tezahürüne imkan tanımamış, dolayısıyla silahların artık ürkütücü yönleri ağırlık kazanmaya başlamıştı. Resimdeki tabancamız 18. yüzyıla ait olup, 45 cm. uzunluğundadır. Kabzasının dip kısmı fildişinden yapılmıştır. Kabzanın daha sonraki kısmı ve kundak, abanozdan olup üzerleri mozaikler ve küçük mercanlarla süslüdür. Fildişi kabzanın üzerindeki çember, kundak üstündeki kaplama, namlu ucundaki yarım bilezik gümüştür. Yuvarlak kaval namlusu ile çakmağı; altın kakma rûmi, palmet ve çiçek motiflidir. Namlu, Hacı İbrahim; çakmak, Hacı Hüseyin imzalı olup tabanca III. Ahmed tuğralıdır.

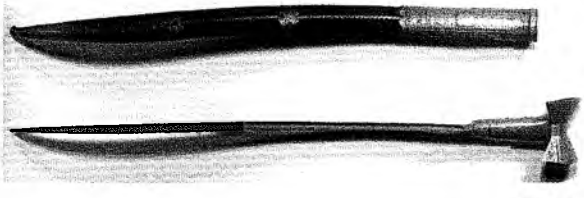
nellikle altın, gümüş, zümrüt, yakut, elmas gibi paftalarla süslenirdi. Çok süslü olanları genellikle merasim kabul günlerinde kullanılırdı. Bu durumu da yine arşivden D 10126 numaralı vesikada (Hazinedarbaşı tarafından işlenmek üzere bazı ustalara verilen hançer kabzası, kılıç kınları, gümüş ibrik, bıçak vs. gösterir liste) yakından gözlemleyebiliriz.

Türk kılıçları, üzerlerindeki yazılarıyla da Türk'ün hayat felsefesini ve sahibinin ruh halini bizlere rahatlıkla anlatabilmektedir. Bir kılıcın üzerine nakşedilmiş olan şu beyit, bu tezimizi ne güzel ifade etmektedir.

"Ey gönül bir can için her cana minnet eyleme,
İzzet-i dünya için Sultana minnet eyleme."[10]

Türk Miğferleri: Türk miğferlerinde her yüzyılın kendine has özellikleri görülmektedir. 14. yüzyılın sonu ve 15. yüzyıl Türk miğferlerinin hemen hepsi göz siperlikli ve peçeliklidir. Gövde ince ve sivridir. 15. yüzyılın sonlarına doğru gövdenin inceliğini kaybettiğini, tepeliğin küçülerek kısaldığını ve doğu etkili dışa taşkın, şişkin gövdenin belirmeye başladığını görüyoruz. 16. yüzyıl, Türk miğferleri için en olgun devir olarak kabul edilir. Bu dönemde miğferlerde oranlar gayet başarılı olarak tatbik edilmiştir. Ağız çevresi ve gövde ile birbirleriyle uyum içindedirler. 17. yüzyılın başında tepeliğin fonksiyonunu kaybettiğini ve gövdenin bazen dilimli, bazen düz olduğunu görüyoruz. Yine bu dönemde göz siperliklerinin kalkarak yerine alın siperlerinin geldiğini anlıyoruz.

Env. No: 1/2874. Yatağan: 85 cm. uzunluğunda olup 19. yüzyıla aittir. İri kulaklı kabzası ağaç üzerine demir kaplamalı ve çok sık altın kakma ve savat bezemelidir. Kabza kulağı üzerinde Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) tuğrası ve (1870) tarihi vardır. Tabanın kabzaya yakın yeri altın ve gümüş kakma motiflidir. Tabanın yüzeyindeki kan oluğu boyunca altın kakma kitabe ve Arapça yazılar yer almaktadır. Kını mor kadife kaplı olup, ağızlık, bilezik ve çamurluğu demirden, üzerleri kabzadaki gibi süslemelidir.



Bayramlarda ve özel tören günlerinde giyilen değerli taşlarla süslenmiş ve çok güzel yazılarla bezenmiş Türk miğferleri de vardır. Türk miğferlerinde süsleme olarak kazıma, kakma, kabartma tekniğiyle bitkisel motifler ve bolca yazı uygulanmıştır. Silah bölümünde 17. yüzyıla ait çok miktarda tombak miğfer de bulunmaktadır. 17. yüzyıldan sonra miğferler fonksiyonlarını tüm olarak yitirmişler gerek şekil ve gerekse süsleme açısından bir değişikliğe uğramamışlardır.

Türk Zırhları: 15. ve 16. yüzyılda Memlûk zırhlarıyla çok yakın bir benzerlik gösterirler. Zincir örme zırhın önü, kol altları ve sırtı uzun diktörtgen çelik levhalarla kuvvetlendirilmiştir. Ayrıca kolların korunması için dirsekle bilek arasına "Kolçaklar" tutturulmuştur. Bu tür zincir örme zırh, tamamen çelik yüzeylerle kaplı Avrupa zırhlarından daha kullanışlıdır. Hareket kabiliyeti fazladır, güneşte daha az ısınır, delikleri tenin havalanmasını sağlar. Ayrıca soğuktan korunmak için üzerine elbise giyilebilir. 17. yüzyıldan sonra ise daha çok, baştan başa zincir örgülü zırhlar rağbet görmüştür. Bunların kullanılması son derece kolaydır.

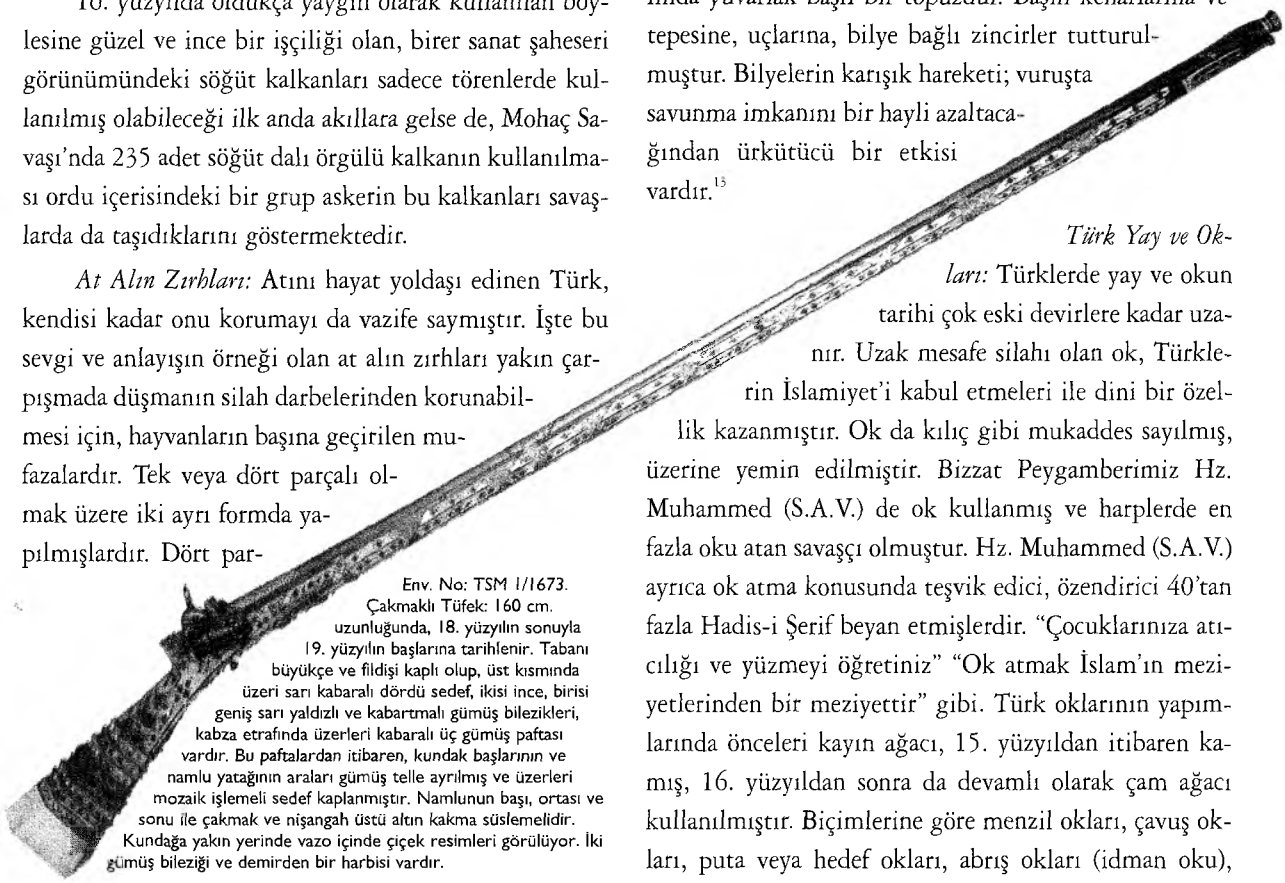
Türk Kalkanları: Demir, bakır, fil ve gergedan derisi, kamplumbağa kabuğu, hasır, söğüt dalı, kamıştan yapılmışlardır. Bunların şekilleri de görecekleri hizmete göre yuvarlak, dikdörtgen, göbekli veya düz, yassı olurdu. Söğüt kalkanlarda asıl savunmayı ortadaki demir veya çelikten yapılmış göbek (zırh) karşı darbeleri kaydırarak etkisiz bırakarak sağlamaktaydı. Göbeğin etrafı ise stilize edilmiş lale motifi, sünbül, karanfil ve bulut motifleriyle adeta bahar havasını yansıtır. Bunlar ince söğüt dalları ve kamış üzerine ipek iplik sarılarak ve iğne ile bastırılarak sepet örer gibi işlenmişlerdir. Hepsinin iç kısmında "tutmaç" ismi verilen kulp bulunmaktadır ki, tutmaç aynı zamanda kalkana gelen sert darbedeleri de yumuşatmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan Mohaç Seferi Defteri'nde (D; 9633) Kanuni Sultan Süleyman'ın

ordusunda 219 yuvarlak çelik kalkan, 235 söğüt dalı, 637 "şabita" ismi verilen balık derisinden yapılmış kalkan, 1000 dökme ve 2084 yeniçeri kalkanı bulunduğu kaydedilmektedir.[11]

16. yüzyılda oldukça yaygın olarak kullanılan böylesine güzel ve ince bir işçiliği olan, birer sanat şaheseri görünümündeki söğüt kalkanları sadece törenlerde kullanılmış olabileceği ilk anda akıllara gelse de, Mohaç Savaşı'nda 235 adet söğüt dalı örgülü kalkanın kullanılması ordu içerisindeki bir grup askerin bu kalkanları savaşlarda da taşıdıklarını göstermektedir.

At Alın Zırhları: Atını hayat yoldaşı edinen Türk, kendisi kadar onu korumayı da vazife saymıştır. İşte bu sevgi ve anlayışın örneği olan at alın zırhları yakın çarpışmada düşmanın silah darbelerinden korunabilmesi için, hayvanların başına geçirilen mufazalardır. Tek veya dört parçalı olmak üzere iki ayrı formda yapılmışlardır. Dört parçalılar, esas zırh gövdesine, hareketli ve yan kanat ekleri ile yapılırdı. Tek parça olanlarda ise, tepelik, gövdenin bir uzantısı biçimindedir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bu zırhların alın kısımlarında yarım daire veya üçgen şeklinde siperlikler yer almaktadır. Özellikle tombaklı tiplerinde olmak üzere, sorguç yuvaları sıkça görülebilmektedir.



Env. No: TSM 1/1673. Çakmaklı Tüfek: 160 cm. uzunluğunda, 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başlarına tarihlenir. Tabanı büyükçe ve fildişi kaplı olup, üst kısmında üzeri sarı kabaralı dördü sedef, ikisi ince, birisi geniş sarı yaldızlı ve kabartmalı gümüş bilezikleri, kabza etrafında üzerleri kabaralı üç gümüş paftası vardır. Bu paftalardan itibaren, kundak başlarının ve namlu yatağının araları gümüş telle ayrılmış ve üzerleri mozaik işlemeli sedef kaplanmıştır. Namlunun başı, ortası ve sonu ile çakmak ve nişangah üstü altın kakma süslemelidir. Kundağa yakın yerinde vazo içinde çiçek resimleri görülüyor. İki gümüş bileziği ve demirden bir harbisi vardır.

Tuğlar: Ağaç gövdeli, çalpara tekniğinde, at kuyruğu örgüsü ile kaplanmış, saçaklı tombak tepelikli, hakimiyet, rütbe ve savaş sembolleridir. Osmanlı döneminde çoğunlukla at kuyruğundan yapılmışlardır. Padişahlar sefere giderken tuğ-ı hümayunlar (padişaha ait tuğlar) da beraberlerinde götürülür ve bu nedenle de merasim yapılırdı.[12] Silah Seksiyonu'nda 18. yüzyıla tarihlenen dokuz adet tuğ teşhir edilmektedir.

Topuz ve Şeşperler: Demir saplı, darbe etkisi kuvvetli silahlardır. Form olarak Memlûk ve İran örneklerinin benzerleridir. Demirden başka pirinç ve gümüşten yapılmış olanları da vardır. "Salık" ismi verilen topuzun diğer bir çeşidi ise tamamen Türklere özgü bir silahtır. Bu, aslında yuvarlak başlı bir topuzdur. Başın kenarlarına ve tepesine, uçlarına, bilye bağlı zincirler tutturulmuştur. Bilyelerin karışık hareketi; vuruşta savunma imkanını bir hayli azaltacağından ürkütücü bir etkisi vardır.[13]

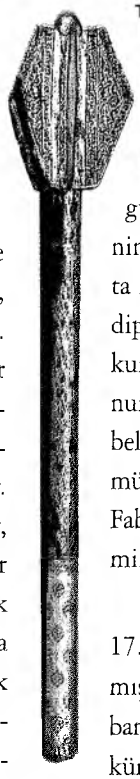
Türk Yay ve Okları: Türklerde yay ve okun tarihi çok eski devirlere kadar uzanır. Uzak mesafe silahı olan ok, Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri ile dini bir özellik kazanmıştır. Ok da kılıç gibi mukaddes sayılmış, üzerine yemin edilmiştir. Bizzat Peygamberimiz Hz. Muhammed (S.A.V.) de ok kullanmış ve harplerde en fazla oku atan savaşçı olmuştur. Hz. Muhammed (S.A.V.) ayrıca ok atma konusunda teşvik edici, özendirici 40'tan fazla Hadis-i Şerif beyan etmişlerdir. "Çocuklarınıza atıcılığı ve yüzmeyi öğretiniz" "Ok atmak İslam'ın meziyetlerinden bir meziyettir" gibi. Türk oklarının yapımlarında önceleri kayın ağacı, 15. yüzyıldan itibaren kamış, 16. yüzyıldan sonra da devamlı olarak çam ağacı kullanılmıştır. Biçimlerine göre menzil okları, çavuş okları, puta veya hedef okları, abrış okları (idman oku), yangın okları olarak isimlendirilirlerdi. Ayak denilen uç kısımları demir, pirinç ve kemikten yapılırdı. Okun yay

Sahibi: Sultan Yavuz Sultan Selim (1512-1520). TSM Env. No: 1/94. Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 89 cm. Fildişi taban kabzalı ve balçaklıdır. Tek ağızlı ve eğri, kan oluksuzdur. Bu döneme kadar rastlanan en kısa ve en hafif Osmanlı kılıcıdır. Sırtın inceliği, tek ağızlı tabanının hafifleyip küçüldüğünü ve böylece 16. yüzyıl Osmanlı Türk kılıcı tipine öncülük ettiğini görüyoruz. Bu kılıçla Osmanlı Türk kılıcı artık esas formunu bulmuştur. Balçağın ön ve arka kısmında gümüş istiridye kabuğu vardır. Ağaç üzerine siyah deri kaplı kınının, iki yakut ile süslenmiş altından bir ağızlığı demir üzerine altın kaplama, üzerleri yakut taşlı ve bitkisel süslemeli iki bileziği ve çamurluğu vardır. Kının madeni kasımlarının bezemeleri 17. yüzyıl üslubundadır. Kabza ile balçağın ise 18. yüzyıl Avrupa üslubunda dekore edildiği görülmektedir. Tabanın bir yüzünde, kabzaya yakın yerde, bir kartuş içinde altın kakma olarak: "Sultan Selim ibn Bayezid" yazılıdır.

krişine girecek olan kertikli ucuna da "gez" denilir; kuyruk kısmanı "yelek" yapıştırılırdı. Müsabakalar da, avlanmalarda, atılan oklar karışmasın diye okların üzerine isimler yazılırdı.

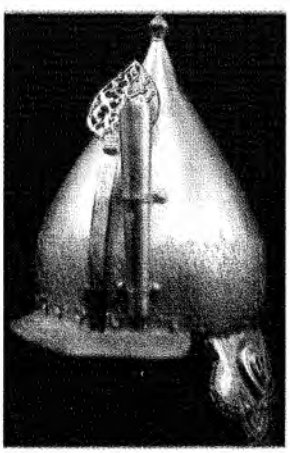
Türk yayları, dünyanın en iyi yayları olarak ün kazanmış olup rekflesk yaylardır. Atış sırasında gerdirilen yay kolları, yay kurulu değilken tersine doğru kıvrıktır. Yapımlarında dört çeşit madde kullanılmıştır. Bunlar ağaç, boynuz, sinir ve tutkaldır. Yayın ortasındaki tutulan yere "kabza", uçlardaki kiriş ilmiklerinin takıldığı oyuklara "tonç kertiği" ismi verilir. Kaliteli bir yayın yapılması uzun süreler isteyen, sabır ve maharet gerektiren zor bir iştir. Türk yaylarının boyları genelde 110-140 cm., ağırlıkları ise 300-400 gramdır. Yaylar da kendi aralarında "tirkeş", "hedef" ve "menzil" yayları olarak üçe ayrılmışlardır. Türk okçuları bu yaylarda 1481 gez'e (846 m.) kadar ok atarak rekorlar kırmışlardır. Okçularımız yayı çekerken "zehgir" kullanmışlardır ki bu, yay krişini çeken sağ el baş parmağına takılan bir çeşit yüzüktür. Ok ve yayların üzerlerinde lake tekniğinde süslemeler, ustanın ismi, sahibinin ismi, tarih gibi yazılar da yer almaktadır. Süslemeler dönemlerinin karakteristik motiflerini yansıtmaktadırlar. Özellikle padişahlara ait yaylarda bu eşsiz güzellikteki tezyinatları görmek mümkündür. İçerisine yayların konulduğu ve muhafaza edildiği yay çantası (sadak), okların konulup muhafaza edildiği ok çantası (tirkeş), ok kutuları (ok kuburu), ok atılırken yaydan düzgün çıkmasını sağlayan ok siperliği, ok ve yay'ı tamamlayan araç-gereçlerdir.[14]

Türk Tüfekleri: Tüfek Osmanlı Ordusunda 16. yüzyıldan itibaren yoğun olarak kullanılmaya başlanan bir ateşli silahtır. Silah koleksiyonundaki en erken tarihli tüfekler 17. yüzyıldan kalmadır. Basit mekanizmadan oluşan fitilli tüfek yüzyılın sonuna doğru yerini "çakmaklı tüfek"e bırakmıştır. Fitilli tüfeklere göre daha kolay ve seri ateşlenebilen çakmaklı tüfekler önemli bir değişikliğe uğramadan 19. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmışlardır. Çakmaklı tüfeklerin, siper arkasına, kale mazgallarına yerleştirilen büyük ve ağır tiplerine "kale tüfekleri" deniliyordu. Genellikle 17-18. yüzyıllara ait bu silahlar arasında, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud için özel yaptırılmış olanları da vardır. Tüfeklerin namlu ucuna, kabzasına, yahut bileziklerine genellikle altın ve gümüş kakma olarak işlenen kitabelerinde, sahibinin adı, ünvanı, memleketi gibi bilgiler yer alır. Usta isimleri namlu arkasında, kurma yayı altında veya dipçik üzerindedir. Tarihler ise yine namlu arkası ile kurma yayı altında veya tesbit levhası üzerinde bulunur, bazen de horoz üzerinde, tuğra veya diğer kitabelerin içinde görülebilir. Genellikle altın veya gümüş kakma olarak "sene..." şeklinde yazılmışlardır. Fabrikasyon imalatta ise seri numaraları ve fabrika isminin altına konulmuşlardır.[15]



Türk Şeşperi dilimlidir. 17. yüzyıl. 80 cm. uzunluğundadır. Tamamen altın yaldızlı, kitap cildi gibi bezemelidir.

Türk Tabancaları: Osmanlı Devleti'nde 16 ve 17. yüzyıldan itibaren tabanca kullanılmaya başlanmıştır. Tek ve çift namlulu olanları vardır. Türk tabancalarının kabza dibi yuvarlak topuzludur. Dökümhanelerde güç şartlarda yapılan silahların, kabza, dipçik ve namlularının bazen tüm yüzeyleri, dönemlerinin bütün sanat özelliklerini yansıtan bir üslup ve titiz bir işçilikle adete bir kaneviçe gibi nakış nakış işlenmiştir. Tabancaların altın ve gümüş kakmalı namlu ve çakmaklarında genellikle silahı yapan ustanın adı yazılıdır. Atölye üretimi olan tabancalarda bugünkü gibi genel bir standart olmadığı için her yörenin ve atölyenin kendine özgü bir kabza ve dipçik formu ile süslemesi vardır. Mekanizmalar bile bölge ve atölye farklılıklarını ortaya koymaktadır. Osmanlı tabancaları, mekanizmaları açısından Avrupa tabancaları ile aynı gelişimi göstermekle beraber, form olarak Avrupa tabancalarından farklı özellikler taşımaktadırlar. Osmanlı tabancalarının form ve süsleme farklılığı 19. yüzyıl ortalarına kadar nispeten korunmuştur. 18. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul'da başlayan fabrikasyon üretim ile beraber Osmanlı tabancaları da



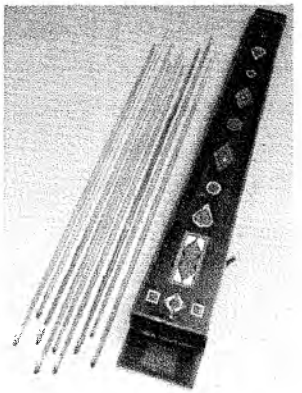
Env. No: TSM 1/1462. 17. yüzyıl sonlarına ait, 25 cm. çapında, bakır üstüne altın yaldızlı (Tombak) miğfer: Ağız tarafına kadar düz ve alt kısmının kenarı, iki yanı, ön ve arka siperlikleri kâmilen oyma tezyinatlıdır. Sorgucun tepesi çiçek şeklinde oymalı olup bir tane de tuğ yuvası vardır.

diğer milletlerde olduğu gibi geleneksel formlarından farklı olarak, milletlerarası formlara uygun olarak imal edilmişlerdir. Seri üretim ile beraber, tabanca daha kullanışlı ve pratik hale gelirken sanat eseri olma vasfı da ortadan kalkmış ve tamamen fonksiyonel önem kazanmıştır.[16]

Türk Baltaları: Form bakımından Memlûk ve İran baltalarıyla büyük benzerlik gösterirler. Sap kısımları genellikle demirdendir.

Türk Mızrakları: Ağaç gövdeli oluşları ile İran mızraklarına benzemektediler. Kamış, abanoz ve diğer çeşit sert ağaçlardan yapılmışlardır. Mızrak uçları demirden, yassı, sivri veya tırtıllıdır. Bazılarının temren diplerinde topuzlar bulunmaktadır.

Türk Yatağanları: 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Ordusu'nda genellikle piyade sınıfı olarak bilinen yeniçeriler ile denizci askerler (leventler) tarafından yaygın olarak kullanılan kesici silahtır. Genellikle kabzaları fildişinden, kabza tepeleri yanlara açılmış iki büyük kulak biçimindedir. Tabanı kısa, az eğri, iç kenarı keskin ve ucu sivridir. Taban ve kın üzerinde çok güzel gümüş işçiliği yer almaktadır. Osmanlı yatağanlarının bir yüzü üzerinde genellikle Fetih Suresi'nden ayetler, Kelime-i Tevhid, "Cennet kılıçların gölgesindedir" "Hiçbir kılıç, Ali'nin Zülfikarı kadar keskin değildir", "Ashab-ı Kehf"in isimleri yer alırken, diğer yüzde usta adı, tarih bulunur. Yatağanların üzerindeki Türk zevk ve sanatına dayanan süslemeleri; Osmanlı orduları ile asırlar boyunca Türk ülkesi sınırları dışına taşmış ve Türk maden sanatının tekniği ve deseni kolayca Balkan ve Avrupa ülkelerine yayılmıştır.



Ok Kutusu ve Okları. Env. No: I/10468. 17. yüzyıl. 68 x 11,5 cm. Cevizden yapılmış olup, köşe bentleri gümüştendir. Kapak üstü de dahil olmak üzere her tarafı sedef, fildişi ve boğa kakma paftalıdır. Üst kısmındaki paftalarda çok ince ve harikulâde bir formda kûfi hatla Kelime-i Tevdih yazılmıştır. Kapağın iç kısmında da aynı biçimde kûfi hatla vekf yazılıdır. Okların üzerinde sahibinin ismi olan "Sadık" yazılıdır.

Yukarıda tanıtmaya çalıştığımız tüm bu silahların yanında; Türk ciritleri, Türk hançer ve kamaları, Orta Çağ tören kılıçları, 16. yüzyıla tarihlenen harika bir Hint kalkanı, Kırım silahları, Japon zırh, miğfer ve kılıcı, Avrupa tabancaları ve çeşitli Avrupa devletlerine ait olan; pek çoğu padişahlara hediye olarak gönderilmiş silahlar günümüzde Silah Seksiyonunda teşhir edilmektedir.[17]

SİLAH KOLEKSİYONUNDAKİ ESERLERİN MENŞEİLERİNE GÖRE TASNİFİ

1- Arap-Emevi ve Abbasi	VII.-XII. yüzyıl
2- Mısır-Memlûk	XV.-XVI. yüzyıl
3- İran	XV.-XIII. yüzyıl
4- Türk	XV.-XIX. yüzyıl
5- Kırım-Tatar	XVII.-XVIII. yüzyıl
6- Kafkas	XVII.-XIX. yüzyıl
7- Avrupa	XIV.-XIX. yüzyıl
8- Hint	XV.-XVI. yüzyıl

---

1 Ahat Ural Bikkul, Topkapı Sarayı Silah Müzesi'ndeki Eserler, *T.B.O.*, S. II., Ankara 1957, s. 35.

2 Askeri Müze Koleksiyonları, İstanbul, 1996, s. 10-13.

3 Ahat Ural Bikkul, *a.g.e.*

4 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, TTKB, Ankara 1984, s. 30'da İç hazinenin sekiz kubbeli olduğunu ve para vaz'ına mahsus küplerin hala orada durduğundan bahseder ki, küplerden iki adeti halen Silah Seksiyonu olarak kullanılan mekanın sağ tarafında yer almaktadır.

5 Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 30. Burada Enderun'daki hazine kethüdasına ait iç hazinenin değil, sarayın hazinedar başının emrinde olan hazinenin bulunduğunu yazmaktadır.

6 Hülya Tezcan -Turgay Tezcan, *Türk Sancak Alemleri*, Ankara 1992.

7 Hilmi Aydın, "Türk, Memlûk ve İran Miğferleri" *Antik Dekor*, S. 26, Ekim 1994.

8 Turgay Tezcan, Silahlar, *Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri*'nden, İstanbul 1983.

9 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, TTK, Ankara 1984, s. 189-200.

10 Hilmi Aydın, "Fatih Sultan Mehmed'in Kılıçları", *Tarih ve Medeniyet*, S. 38, Mayıs 1997.

11 Hilmi Aydın, "Söğüt Dalı Örgülü Kalkanlar", *Antik Dekor*, S. 37.

12 Hilmi Aydın, "Tuğlar", *Antik Dekor*, S. 28, 1995.

13 Hilmi Aydın, "Topuz ve Şeşberler", *Antik Dekor*, S. 37.

14 Hilmi Aydın, "Yay ve Oklarımız", *Tarih ve Medeniyet*, S. 39, 1997.

15 Hilmi Aydın, "Kale Tüfekleri", *Tarih ve Medeniyet*, S. 28. 1996.

16 Tülin Çoruhlu, *Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Techizatları (Askeri Müzeden Örneklerle)*, Ankara 1993.

17 Hilmi Aydın, "II. Abdülhamid'e Japon Zırhı", *Tarih ve Medeniyet*, S. 324, 1996.

TOPKAPI SARAYI'NDAKİ OSMANLI PADİŞAH KILIÇLARI

HİLMİ AYDIN
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

Topkapı Sarayı Müzesi Silah Bölümü'nde yer alan Padişah Kılıçları bahsine geçmeden önce bazı değerlendirmelerde bulunmak istiyorum. Kılıç, Türkçe bir ad olup aslı "Kılınç"tır. Kaynaklarda şöyle tarif edilmiştir: "Harbde kullanılan, bir tarafı keskin ve saplı, uzunca yassı demir ki daima bir kın içinde olarak bir kayışla bele takılır."[1] "Tarihte uzun bir dönem kullanılmış el silahı. Uzunluğu, genişliği, biçimi ülkelere ve dönemlere göre değişebilen, bir kesici ağız ile, genellikle siperlikli bir kabzadan oluşur."[2] "Bele asılarak taşınan, siperlikli bir sapa geçirilmiş, uzun, sivri, çelikten meydana gelen silah."[3] "Silahın icadından evvel kullanılan en mühim harp aletinin adıdır. Eskiden kılıçtan başka, yine o işi görmek üzere, "Hançer" ve "Kama" da kullanılırdı. Hançer, kılıcın küçüğü, bıçağın büyüğü, kama da; onun ufağı ve iki yüzü keskinidir. Bu üç alet şimdi de mevcutsa da harp aleti olmaktan çıkmışlardır."[4] Bunlardan başka bir de "Yatağan" ismi verilen kılıç türü vardır.

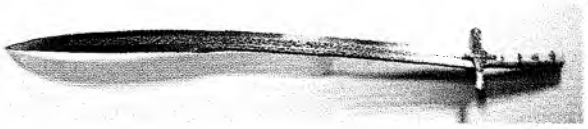
Türk yatağanları 16. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanır. Genellikle kabzaları kemik veya fildişinden, kabza tepesi yanlara açılmış, iki büyük kulak biçimindedir. Tabanı kısa, az eğri, iç kenarı keskin ve ucu sivridir. Bu form hiç bir değişikliğe uğramadan ondokuzuncu yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir. Yatağanlar Osmanlı kara ve deniz ordusunda geniş ölçüde kullanılmışlardır.

Üzerlerindeki süslemelerde Kur'an-ı Kerim'den ayetler, beyitler, rumiler, palmetler, şemseler, salbekler, bitkisel ve figüratif bezemeler ile çeşitli armalar görülür. Osmanlı yatağanları üzerinde yer alan yazılar genellikle Fetih Suresi'nden ayetler, Kelime-i Tevhid, "Cennet kılıçların gölgesindedir." "Hiçbir kılıç Ali'nin Zülfikar'ı kadar keskin değildir" ibareleri, "Ashab-ı Kehf'in isimleri bir yüzde yer alırken diğer yüzde usta, sahip adı ve tarih gibi ibareler yer alır.

Kılıç; taban, kabza, balçak ve kın'dan oluşur.

Taban: Kılıcın ana gövdesidir. Buna demren, namlu, timur gibi isimler de verilir. Kılıcın diğer aksamı, sonradan değiştirmeler nedeniyle yapıldığı devre ait olmayabilir. Türk kılıçları; tabanlarının formuna göre düz kılıç, eğri kılıç, burma kılıç, çatal kılıç gibi isimlerle de anılırlar. Düz kılıçlar, bazen tek, genelde çift ağızlı ve düz tabanlıdırlar. Bu formdaki kılıçlar az sayıdadır. Eğri kılıçların iki çeşidi vardır; tek ağızlı eğri kılıç ya da İranlıların Şimşir (arslan kuyruğu) ismini verdikleri formdaki kılıçlardır ki, bunların tabanları eğri kısımdan itibaren uca doğru gittikçe incelmekte ve sivrilmektedirler. Diğer çeşidi ise Türk kavimleri arasında X-XI. yüzyıllarda Avarlarda IX. yüzyılda Macarlarda ve diğer bütün Türk kavimlerinde son dönemlere kadar kullanılan kılıç tabanı biçimi; eğri, bir ağızlı ve bir-iki kanoluklu veya kanoluksuz, sırtının 1/3-1/4 kısmı Kılağılı (Keskin) ve en geniş yeri kılağılı kısmın başladığı mahmuzlu noktada olan taban formudur ki bu Türk kılıcının karakteristik taban biçimidir. Burma kılıç; taban şekli yılan kavi olan kılıçtır. Düz ve veya eğri tabanlı olabilir. Çatal kılıç, eğri, tek ağızlı ve eğriliğinin başladığı kısımdan itibaren çift tabanlı kılıçtır. Kılıcın 1/3 kısmında ucu arkadan ayrılmış ve çatal biçimi verilmiştir. Bu tiplere zülfikâr ismi verilir.

Kabza: Kılıcın elle tutulan kısmıdır. Yuvarlak, köşeli veya baş tarafları kabzanın elden kaymasına engel olacak biçimde mahmuzlu (çıkıntılı) olarak şekillendirilmiştir. Çoğunda kılıcı bileğe takma veya bir yere asabilmek için ip deliği vardır. Kabzalar üzeri deri kaplı, tahta, fildişi, balık dişi (Som) gibi maddelerden yeşim taşı ve diğer değerli taşlardan, altın, gümüş, demir gibi madenler yapılmıştır. Tahta kabzalar zamanla tahrip olduğundan



Fatih Sultan Mehmed (1444-46, 1451-81)'in Kılıcı. T.S.M., Env. no: 1/90, Teşhirdedir. Uzunluk: 126 cm. Türk kılıcının esas formunu belirleyen en erken özelliktir. Tören kılıcı olduğu görülürse de kullanım amaçlı işlevselliği de vardır. Balık dişinden yuvarlak ve hafif eğri kabzalı, haç biçimi dolgun demir balçaklıdır. Tek ağızlı, az eğri ve kalın sırtlı olan tabanın ortasından uca kadar uzanan geniş bir kan oluğu bulunur. Kabzası XV. yüzyıl kabzalarının prototipi sayılır. Tabanın bir yüzünde altın kakma kıvrımdal ve rumi bezemeler, diğer yüzünde Celi Sülüs yazıda; I. Satır: "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Baş kaldıranlara parlak kılıcın kesicilerinden ve harf harf ayetlerinden (müteşekkil) men edicilerle dinin (delalet yolunu) tıkayıcı bağlarını gönderen Allah'a hamdolsun. Salat-ü Selam da övgüsüne (bulunan ve bulunmayan her türlü en güzel kelimelerin bile tükendiği Muhammed'in (S.A.V) ve ehli beytinin üzerine olsun. Ey Allah'ım! Dinin yere düşmemesi için gayret edenleri, idare etme hizmetinde bulunan cihad için Allah'ın sıyrılmış kılıcı, mücahidlerin ve gazilerin sultanı kulun Sultan Murad Han oğlu Sultan Mehmed Han-ı güçlendir. Allah Şer-i Mübin'in düşmanlarının boynunu onun kılıcına yakın etsin ve Alemlerin Rabbi'nin inayetinin yardımını da onun kaleminin mürekkebi kılsın..." II. Satır: "Sultan Muhammed Han oğlu, Sultan Beyazıd Han oğlu, Sultan Murad Han ve Sultan Orhan ve Sultan Osman. Allah onların yerini gazilerin, yiğitlerin ve keskin kılıçların akan sularından sulasın ve yerlerini kılıçların gölgesindeki cennet kılsın. (Kabul et) ey alemlerin rabbi. Günahkarların şefaatçısı li hazreti sultanül a'zam Muhammed Han oğlu Murad Han'ın zaferi pek yüce olsun."

I. resimden ayrıntı.

yenilenmişlerdir. Kabzalar kılıcın en tezyinatlı bölümlerindendir.

Balçak: Kılıç tutan eli darbelerden koruyarak siperlik vazifesini yerine getirir. Genellikle Haç biçiminde olurlar. Üstü kabzaya geçecek, altı ise kının ağızlığına geçecek biçimde yapılmışlardır. Genelde demirden yapılmalarına rağmen değerli bazı kılıçlarda altın veya altın yaldızlı gümüşten yapıldıkları da görülür.[5]

Türk kılıçlarında, XV. y.y'da kolları düz balçak, XV-XVIII. y.y'da kolları düz ve başları yuvarlak balçak, XVIII-XIX. y.y. larda kolları kılıcın tabanına doğru kıvrık balçak formları görülür.

Kın: Kılıcı korumak için tahtadan veya madenden yapılmış kılıftır. Kılıçlar genelde kın içerisinde taşınırlar. Kın ağızlığı, pabuç ve bilezik gibi aksamlardan oluşur. Tahta kınların üzeri genellikle deri, nadiren de olsa kadife kumaş, altın veya gümüş ile kaplanmıştır. Üzerleri değerli taşlarla tezyin edilmişleri az da olsa vardır. Ağızlık, çamurluk, askı halkaları ile bilezikleri de demir veya gümüştendir. Kınlarda; kabzalar gibi her zaman kılıç tabanlarıyla aynı döneme ait olmayıp, daha geç tarihli de olabilirler.[6]

Sırt: Kabzanın ve balçağın altındaki tabanın en kalın olan ve kılıç eğiminden önceki kısımdır. Kılıçtaki süslemeler, yazılar, buradan başlar. Kılıcın sırtı ucuna göre üç veya dört katı kalınlıktadır.

Kol: Kılıcın ucunun hafifletilmesi; ağırlık merkezinin etkili hale gelebilmesi için, tabanın iki yanının kılıcın eğilimine göre boydan boya dengeli bir şekilde inceltilmesine denir.[7]

Yalım: Kılıcın boydan boya keskin yüzüne denir. Kılıca su verirken en çok dikkat edilmesi gereken kısımdır.

Yalman: Kılıcın en ucuna denir. Tabanın sırtından gelen çizgi ile yalım çizgisinin birleştiği noktadır.

Kan Oluğu: Sırt ve yalman üzerinde kanın sızması için açılan ve taban boyunca uzanan yiv.

Meç (Şiş): Kesici fonksiyonundan ziyade, delici bir özelliğe sahiptir.[8] Buna eski hazine kayıtlarında "Meç kılıç" ismi de verilir. Ensiz tabanlı, tek veya çift ağızlı bir kılıçtır. Osmanlı Türk kılıçları arasında sayısı çok azdır. Müzede Fatih'in, Kanuni'nin ve I. Ahmed'in isimlerini taşıyan üç adet harikulade meç vardır. Meçler genelde Avrupalı ustalarca yapılmış ve Avrupa ordularında kullanılmıştır.[9]

TÜRK KILIÇLARININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Eski devirlerden itibaren Hakimiyet ve İstiklâl kavramlarını ifade eden kılıcın her ulusta ayrı bir tarihi ve değeri vardır. Altay Dağlarında en eski kılıcın Kudurga Kurganı'nda bulunduğu, uzun ve eğri bir görünüme sahip olduğu, kabza ve balçağının daha sonraki Türk kılıçlarının tam bir prototipi olduğu ve aynı zamanda kılıcın üç bilezikli bir kınının varlığı biliniyor. Orta Asya'da bulunan heykellerin birçoklarının kılıç kuşandıklarını görüyoruz. Altay, Tuva, Moğolistan ve Işık-Göl bölgesinde bulunan heykellerin çoğunluğunun iki kayışla bel kemerine bağlanmış kınlı eğri kılıç taşıdıkları bilinmektedir.[10]

Eski Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre Çinliler ilk Türkler arasında gelişen ticarette Hunlardan ısrarla satın alınan ve Çin'e götürülen mallar arasında kılıç da bulunmaktadır. Hunları takip eden Avar Türk topluluklarının yayıldıkları alanlarda Altaylardan Macaris-

tan'a kadar uzanan geniş topraklarda örneğin Müslimova da bulunan Avar kılıcı, Hun kılıçları ile Göktürk kılıçları arasında bağlantı oluşturmaktadır. Göktürklerden itibaren ateşli silahların çıkıp kılıcın önemini yitirdiği döneme kadar bütün Türk kavimlerinin kılıç yapma ve kullanmada birbirleriyle yarıştıkları belgeler ve kalıntılarla tesbit edilmiştir. Özellikle Kuzey Türklerinden, Hazar, Bulgar ve Kumanlar, anayurtta ise Kırgızlar'la, Uygurlar kılıç yapımında haklı bir şöhrete sahiptirler. Saltova'dan çıkartılan Hazar kılıcı, Spassk ve Kazan'da ele geçirilen Bulgar ve Kuman eğri kılıçları, Kuzey Türkleri'nin kılıç yapma sanatındaki marifetlerini ortaya koymaktadır. Kılıç yapma işini birçok Türk kavmi Kırgızlardan öğrenmiştir de diyebiliriz. Uygurların özellikle çeliğe su verme işinde iyi olduklarını Çinlilerin verdiği bilgilerden anlıyoruz. Moğollar, Uygurların öğrencileri olmuşlardı. Ancak bir kaynakta Moğol kılıçlarının çok ibtidai olduğu belirtilmiştir.[11] Karahanlılar, kılıç yapımında Müslüman Türkler arasında ilk temsilcilerdir. Selçuklu ve Osmanlı devrinde Ahlat, Divriği, Kayseri-Küre, Bursa ve daha sonra Rumeli'de Samakov, Saraybosna kılıç sanayinin önemli merkezleri olmuşlardır. Şam'da üretilen Dimeşki, Dağıstan'da işlenen Dardari kılıçlar Selçuklu, Moğol, Memluk ve Osmanlı devirlerinde ünlerini yüzyıllar boyunca korumuşlardır. Türklerde kılıç sanayii XVIII. yüzyılın son çeyreğine kadar parlaklığını korumuşsa da bu tarihten sonra önemini kaybederek unutulmuş, yerini savaşta süngü, şahsi korunma silahı olarak da tabanca almıştır.[12]

Bahaeddin Ögel, İslam'dan sonraki Türk kılıcında kaynağı itibariyle Orta Asya'ya bağlı olduğunu ve gelen Oymaklar vasıtası ile getirildiğini ifade etmektedir. "Volga boylarından, Güney Rusya yolu ile Avrupa'ya giden Türk kitleleri ile İslamlığı kabul ederek İslam kültürüne giren Türklerin harp aletleri, kılıçları aynı menşei ve mahiyeti taşıyorlardı.

Selçuk ve Atabeylere ait kılıçlar aynı tip ve kaynaktan geldikleri gibi Osmanlı kılıçları da Kayı Kabilesi'nin izlerini taşıyordu. Çağatay, Timur ve Oğulları devrine ait kılıçlar Osmanlı kılıçları ile aynı gelişme aşamasına sahiptir. Babur ve oğulları devrinde Türk kılıcı en münkeşif (keşfedilmiş, ortaya çıkarılmış) haddini buldu. İran minyatürlerine giren bu tip eğri kılıçlar, Timur ve oğullarına ait minyatür okulunun tesiriyledir."[13]

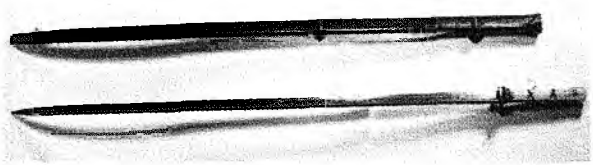
Sahibi: Fatih Sultan Mehmed. T.S.M., Env. no: 1/375. Teşhirdedir. Uzunluk: 100 cm. Kabzası balıkdişinden, yuvarlağa yakın sekizgen kesitli, ince uzun ve hafif eğridir. Balçağı demirdendir. Tabanı (1/90) Env. no'lu kılıçla aynı özellikleri taşımaktadır. Ortasındaki kan oluğunun içerisinde altın kakma olarak (1/90)'daki içeriği taşıyan yazılar yer almaktadır. Kabza tepeliği demirden. Sonradan tamir gördüğü veya yenilendiği tahmin olunmaktadır.

Sahibi: Fatih Sultan Mehmed. T.S.M., Env. no: 1/374. Teşhirdedir. Uzunluk: 105 cm. Kabzası ve balçağı yoktur. Bu dönem kılıçların kabzaları çoğunlukla ağaç üzerine deri kaplama olduğundan zamanla tahrip olmuşlardır. Tabanı ve üzerindeki yazılar (1/376) Env. no'lu kılıçla aynı özellikleri göstermektedir. Kabzaya yakın kısmının iki yanında gayet güzel altın kakma olarak işlenmiş rumi hatayiler görülmektedir. İki yüzünde de altın kakma taç motifi yer almaktadır. Çifte kan olukludur. Yine her iki yüzünde de bolca darbe izleri mevcuttur. Uç kısmında ise düzeltme olduğu görülmektedir. Yüksek kaliteli çelikten yapılmış olan taban eski bir İslam veya Avrupa Ortaçağ Hükümdarlık kılıcına ait olsa gerektir. Yazı ve süslemeler orjinaldir.

TÜRK MEDENİYETİNDE KILICIN YERİ VE ÖNEMİ

Tarihin en eski çağlarından beri Türklerin yaptıkları büyük fetih hareketlerinde at yetiştirme ve madencilik önemli etken olan iki sanat dalıdır. Özellikle demircilikte Türk, Çin ve Arap kaynaklarında Türklerin atalarının demirci olduğundan bahsedilmektedir. Türklerle İranlıların arasında eski devirlerde geçmiş olan savaşları tasvir eden Firdevsi'nin "Şehname"sinde Türk Ordularının demirden, çelikten kurulmuş bir ordu olduğu anlaşılmaktadır.[14] Ve yine Türkler silah arasında en fazla kılıca itibar etmişler ve bunu kullanmaktaki maharetleriyle şöhret kazanmışlardır. Babür Şah der ki: "Dilli topuz, topuz, küçük topuz, ay balta ve baltadan biri isabet ederse, ancak bir yere tesir eder. Halbuki kılıç isabet ederse baştan ayağa kadar keser. Bundan dolayı kılıç bütün silahların başıdır.[15] Kılıç Türk kavimlerinin toplumsal ve dini yaşamla-

Sahibi: Fatih Sultan Mehmed. T.S.M., Env. no: 1/376. Teşhirdedir. Uzunluk: 81 cm. Kabzası balık dişinden, düz ve uzuncadır. Tepesi hafif çıkıntılıdır. Demirden haç biçimi olgun bir balçağı vardır. Tabanı iki yüzü ve ortası kan olukludur. İki tarafında da altın kakma olarak kitabe (öncekilerle aynı anlamı taşıyan) yer almaktadır. Taban kırık bir Ortaçağ Avrupa tabanından yapılmış, veya sonradan kırıldığı için onarılmış olmalıdır. Tabanın kabzaya göre oransız oluşu, ayrıca kan oluğunun alışılmadık biçimde uca yakın son buluşu da bunu göstermektedir.



Sahibi: Fatih Sultan Mehmed. T.S.M., Env. no: 1/91 Meç. Teşhirdedir. Uzunluk: 120 cm. Kabzası fildişinden, üzerinde bir yakut taşı ve yan tarafında gümüş bir çengeli vardır. Balçağı gümüştendir. Tabanı üç köşe süngü şeklindedir. Üzerinde altın kakma olarak Fatih Sultan Mehmed'in adı, ünvanı, diğer yüzünde dualar yer almaktadır. Oyma tekniğinde barok süslerden oluşan gümüş kısımların geç devre ait olduğu anlaşılmaktadır. Ender rastlanan bir forma sahiptir.

Sahibi: Sultan Bayezid II. (1481-1512). T.S.M., Env. no: 1/92 Kılıç, Teşhirdedir. Uzunluk: 100 cm. Hayrettin Usta'nın eseri olup, 900 (1491-1495) tarihlidir. Kabzası ve balçağı 18. yüzyıldaki bir onarımda yenilenmiştir. Kabzası Gergedan boynuzundan tabanca sapı biçimli, kabartma buket bezemeli gümüş balçaklıdır. Tabanı tek ağızlı, eğri ve kalın sırtlıdır. Kabza dibinden başlayan enli bir kan oluğu, sırt kenarı boyunca uca kadar uzanmaktadır. Her iki yüzünde de kabzaya yakın kasımlarda alçak ve yüksek kabartma altın kakma olarak çin bulutu ve rumi tezyinat bulunmaktadır. Süsleme ve yazılarda yüksek kalitede bir işçilik göze çarpmaktadır. Tabanın bir yüzünde, kabza dibine yakın yerde, altın kakma olarak iki satır halinde tarih beyiti: Kane tarihli hatmi nakşihi Seyfeküm nasrun mine'l Hakki'l Maliku (Ebced ile: 900). Kan oluğu içinde, altın kakma olarak: Bi rasmi li hazanati Sultan Bayezid Han bin Mehmed Han. Diğer yüzünde, kan oluğu içinde, altın kakma olarak: Besmele. Namlu sırtında, altın kakma olarak; Ameli Hayreddin bin Hasan yazıları yer almaktadır.

rında herhangi bir harp silahı olmaktan çok daha önemli bir yere sahiptir. Kırgızların "Manas" destanında demirci ustasına "Darkan" diye seslenilmektedir. Manas demirci ustaya soruyor: "Kılıcı yaptın mı Darkan?" "Kılıcı döktün mü Darkan?" Demirci, Manas'a kılıcı ve zırhı nasıl yaptığını, yaparken neler çektiğini anlatıyor. Eğelenmesine elli eğe dayanmamış, kırılmış, dövmesine balyozlar dayanmamış, dağılmış, keskin yüzünü zehirle tavlamış... Manas'ın rakibi Alp Colay'ın kılıcı da şöyle tasvir ediliyor: "Yapmasına dayanamadan kırk usta helak oldu, eğelenmesinde kalın eğe dümdüz oldu, kömürü için sık sık orman kesildi, tavlanmasında temiz pınarın suyu yetişmedi, kurudu..."[16] Bunlar elbetteki abartılı tasvirler olsa da, kılıca verilen değeri, gösterilen özeni ortaya koyması bakımından önemlidir.

YEMİN TÖRENLERİNDE KILIÇ

Kırgız, Yabaku, Kıpçak ve başka boyların halkı kan içtiklerinde veya sözleştiklerinde kılıcı önlerine koyarlar ve "Bu gök girsin, kızıl çıksın" derler. Bu, "sözünde durmazsan kılıç kanına bulansın, öcümü alsın" demektir.[17] Bizans tarihçisi Menandros, Avar Hakanı Bayan'ın bir kılıç önünde merasimle yemin ettiğini anlatıyor.[18] Tuna Bulgarları bir kimseyi herhangi bir işe başlatacakları zaman bir kılıcı ortaya koyup onun üzerine yemin ederlerdi.[19]

Fatih Sultan Mehmed, Galata Hıristiyanları'na verdiği ahidname kılıca yemin eder, der ki: "Ben ki emir-i azam Sultan Murat Beğin oğlu padişah-ı muazzam ve emir-i azam Sultan Mehmet Beğim, Halik-ı arz ve asuman namına, büyük peygamberimiz Muhammed (s.a.v) namına biz müslümanların mu'tekid (inanan, bir şeye inanmış olan, inanç sahibi, dinine bağlı)[20] olduğumuz seb-al mesani namına, büyük babamın ve babamın ruhuna, oğullarımın namına, kuşandığım kılıç aşkına yemin ederim ki..."

Aşıkpaşazade tarihinde şöyle bir Vak'a anlatılır: Şeyh Edebali Osman Gazi'nin rüyasını tabir ederek padişahlığı kendisine ve nesline müjdeledi. Yanında şeyhin Kumral Dede denilen bir müridi vardı. O derviş, "Ey Osman sana padişahlık verildi. Bize dahi şükrane" dedi. Osman Gazi: "Her ne vakit padişah olayım sana bir şehir vereyim" dedi. Derviş bunu ispat edecek bir belge isteyince Osman Gazi: "Atamdan bir kılıç hatıra olarak kalmıştır. Sende nişan olarak dursun. Allahteala bana padişahlığı nasip ederse benim neslimden olanlar o kılıcı görsünler ve köyünü almasınlar" diyerek kılıcı senet (belge) yerine vermiştir.[21]

Osmanlılarda padişahın tahta çıkmasından sonra bir hakimiyet göstergesi olarak yapılan kılıç alayı, padişahlığın ilanında başlıca törenlerindendir. Padişahların Saltanat makamına oturmaları üzerine Hükümdarlık alameti olarak kılıç kuşanmaları bir kısım İslam Devletleri'nde

olduğu gibi Osmanlılarda da kanun olduğundan bu adet ve anane saltanatların sonuna kadar devam etmiştir.

Osmanlılardaki kılıç kuşanma usulü, protokol ve hiyerarşik düzen içerisinde, çok önemli bir biçimde yapılması açısından kralların taç giyme merasimine denktir.[22] Tahta çıkan padişah, biat (bir hükümdarın hükümetini kabul ve tasdik etme) merasimini takip eden iki ile yedi gün içinde, bir sabah namazından sonra atına binerek, saraydan çıkar; çoğu zaman saltanat kayığı ile, deniz yolundan, Eyüb'e, Ebu Eyyub el-Ensari'nin türbesine gider orada kılıç kuşanır, sonra atalarının türbelerini ziyaret ede ede saraya dönerdi. Padişah, Eyüb'e deniz yolu ile gitmiş ise saraya karadan; kara yolu ile gitmiş ise (karaların ve denizlerin hakimiyetinin sembolü olarak) denizden dönerdi. Bu olaylarda padişah adına kesilmiş yeni paraların saçılması, kurbanlar kesilip, yoksullara dağıtılması adetti. Bu tören iki aşamalı olup birinci aşaması törenin yapıldığı yere kadar gidiş ve gelişi içeren kılıç alayı (Osmanlı padişahlarının kılıç alaylarına gidişlerinde genellikle Topkapı Sarayı Harem-i Hümayun dairesine medhal olan kapılarından perde kapısından çıkıp yine oradan hareme girmeleri adetmiş: Bu kapıdan harem dairesi dahilindeki Hünkar Sofası kapısına kadar yollara şallar döşenip, padişahın alaydan dönüşünden sonra bunlar, herkesin belirli hisselerine göre harem ağalarıyla baltacılar, vb. ocakların mensupları arasında taksim olunurmuş)[23] diğeri ise mukaddes olarak kabul edilen dört halife ve sahabelere ait kılıçlardan birinin veya ikisinin kuşanılmasıdır ki buna da kılıç kuşanma (Taklid-i Seyf) denilir.[24]

Osmanlı Devleti'nde ilk defa kılıç kuşanan, daha doğru bir deyimle kılıç alayını hükümdarlık şiarları arasına alan Yıldırım Beyazıd'dır (1389-1402). Kaynaklarda açıklanan ilk kılıç alayı 1421'de II. Murad'ın (1421-1444/1445-1451) cülusunu takip eden günlerde Edirne-'de Eski Cami'de yapılmıştır. Geleneklerde kılıç alayının gerçek yapıcısı Fatih Sultan Mehmed (1444-1445/1451-1481) olarak görülür. Son kılıç alayı ise 1918 Ağustos'unda Mehmed VI (Vahdettin)'ün (1918/1922) ilk tahta çıkışı münasebeti ile yapılmıştır.[25] Bir kılıç alayına dair D'ohsson'un (Tableau general de l'Empire Ottoman, Paris 1791) intibaları; "Sabahleyin askerler sarayın birinci avlusunda toplanırlar, mevkib (bir büyüğün yanında yavaş yürüyerek giden atlı ve yayaların hepsi, alay) teşkil edilir, devlet ricali önden gider; bunların arkasında Sadr-ı azam ile Şeyhül-islam yürür, daha sonra saray mensupları yürürler; evvela otuz iki yedek at mükemmel takımlarıyla geçerler; bunların onikisinin üzerinde altun ve mücevheratla müzeyyen kalkanlar vardır. Bu alayda iki ağa dikkati çeker; ikisinin elinde padişahın kıymetli sorguçlarla müzeyyen birer sarığı (kavuğu) vardır. Bunları münavebe ile halka doğru eğdirirler; ahali de bu verilen selamlara karşı mukabelede bulunmaya dikkat eder. Üçüncü bir ağa gümüşle işlenmiş ve gümüş levhalarla

Sahibi: Sultan Bayezid II. (1481-1512). T.S.M., Env. no: 1/93 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 106 cm. Hafif eğri ve yassı Türk tipi kabza ve balçağı yekpare demirdendir. Kabza tepeliği ve balçağı altın kakma bitki motifleriyle süslüdür. İki ağızlı tabanın kabzadan itibaren 12 cm.'lik kısmı düz sonrası yıldırım biçiminde (burmalı), kabza dibinden başlayan üç enli kan oluğu, burmaların başladığı yerde, uyumlu bir geçişle dörde çıkıp uca kadar uzanmaktadır. Bir yüzünde, kabzaya yakın yerde, altın kakma olarak; Es Sultan'ul Kamil el-Melik'ul adil Bayezid Han bin Mehmed Han azze nasruhu, diğer yüzünde, kabzaya yakın yerde, bir daire içinde altın kakma olarak Besmele, yer almaktadır.

Sahibi: Sultan Bayezid II. (1481-1512), T.S.M., Env. no: 1/382 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 101 cm. Kabzası ve balçağı 18. yüzyıldaki bir onarımda yenilenmiştir. Gergedan boynuzundan tabanca sapı biçimi kabzalı kabartma buket süslemeli gümüş sırtlıdır. Kabza dibinden başlayan enli bir kan oluğu, sırt kenarı boyunca uca kadar uzanmaktadır. Her iki yüzünde, kabzaya yakın yerlerdeki altın kakmaya tezniyat (çin bulutu, kıvrım dal, rumi, hayati) ve yazılarda yüksek kalitede bir işçilik göze çarpmaktadır. Tabanın bir yüzünde, kabzaya yakın yerde bir kartuş içinde, altın kakma olarak: Bi rasmi hazanati Sultan'us Selatin el-alim Ebu'n Nasr, Sultan Bayezid Han bin Mehmed Han bin Murad Nan azze nesruhu. Sırt kenarı boyunca, altın kakma olarak: Dua. Diğer yüzünde, sırt kenarı boyunca, altın kakma olarak: Fetih Suresinin 1-3 ayetleri yer almaktadır.

Sahibi: Yavuz Sultan Selim (1512-1520). T.S.M., Env. no: 1/94 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 89 cm. Fildişi taban kabzalı ve balçaklıdır. Tek ağızlı ve eğri, kan oluksuzdur. Bu döneme kadar rastlanan en kısa en hafif Osmanlı kılıcıdır. Sırtın inceliği, tek ağızlı tabanının hafifleyip küçüldüğünü ve böylece 16. yüzyıl Osmanlı Türk kılıcı tipine öncülük ettiğini görüyoruz. Bu kılıçla Osmanlı Türk kılıcı artık esas formunu bulmuştur. Balçağın ön ve arka kısmında gümüş istiridye kabuğu vardır. Ağaç üzerine siyah deri kaplı kınının, iki yakut ile süslenmiş altından bir ağızlığı demir üzerine altın kaplama, üzerleri yakut taşlı ve bitkisel süslemeli iki bizeliği ve çamurluğu vardır. Kının madeni kısımlarının bezemeleri 17. yüzyıl üslubundadır. Kabza ile balçağın ise 18. yüzyıl Avrupa üslubunda dekore edildiği görülmektedir. Tabanın bir yüzünde, kabzaya yakın yerde, kartuş içinde altın kakma olarak: "Sultan Selim Ibn Bayezid" yazılıdır.

Sahibi: Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). T.S.M., Env. no: 1/95
Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 92 cm. Tabanı eğri, tek ağızlı ve kan oluksuzdur. Hafif eğri, yeşil boyalı, fildişi oyma olan kabzası üzerinde, altın yuvalar içinde altı adet mercan yeralmaktadır. Balçağı, gümüşten kendinden kabartma tezyinatlıdır. Tezyinatlı grift bir şekilde dal, rozet, palmet ve rumilerden oluşan yan kolları istiridye şeklinde nihayetlenmektedir. Balçaktan aşağı doğru küçük bir sitilize palmetli kompozisyondan sonra, ortasında bir yakut bulunan bir madalyon içerisinde dekoratif olarak istif edilmiş bir arapça ibare vardır. (Ya Hannan Ya Mennan). Biraz aşağısında "Ya malik el Müluk..." diye başlayan arapça bir ibareyi takiben de "Sultan el beşer. Sultan Süleyman bin Selim" tarzında bir kitabesi vardır. Altın kakma olarak sülüs yazı tarzında yazılmıştır.

Sahibi: Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). T.S.M., Env. no: 1/459
Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 77 cm. Eğri tabanlı, damarlı fildişi kabzalıdır. Haç biçimi altın yaldızlı gümüş balçaklıdır. Balçak oyma ve savat tekniği ile çiçek bezemelidir. Tabanın bir yüzünde altın kakma ile Besmele ve Kanuni'nin ismi yazılıdır.

Sahibi: Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). T.S.M., Env. no: 1/467
Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 95 cm. Eğri tabanlı, boynuz kabzalıdır. Altın yaldızlı gümüş balçağı, kabartma çiçek süslemelidir. Bir yüzünde altın kakma ile Besmele, ayet, Kanuni'nin adı ve ünvanı yazılıdır. Kabzası 18.-19. yüzyıldan olup, sonradan yapılmadır.

kaplı padişaha mahsus bir iskemle taşır; padişah ata binerken ve inerken bu iskemleye basar, kozbekçisi denilen diğer bir ağa bir asanın ucuna takılmış mücevherli bir ibrik taşır ve bu, padişah istimaline (kullanımına) mahsus suyu havidir. Bu alay, resmi üniformalı yeniçerilerden müteşekkil iki sıranın arasından derin bir sükut içinde geçer, padişah yalnız saf teşkil etmiş olan askerlere selam verir. Sağ elini göğsünde tutar ve başını, daha doğrusu gözlerini hafifçe sağa sola çevirir; yeniçerilerin mukabelesi başlarını omuzlarına doğru eğmekle olur. Yeniçerilerin başlarında beyaz börk, ayaklarında geniş mavi şalvar ve kırmızı pabuç vardır. II. Mehmed'in camiine gelince padişah attan iner ve büyük ceddinin türbesine girer dua eder, sonra hareket ile Eyyub'a giderdi. Türbede duadan sonra padişaha, nakib-ül eşraf, sadr-ı azam, yeniçeri ağası ve silahdar tarafından muavenet görmek suretiyle şeyh-ül-islam kılınç kuşatır, aynı zamanda caminin dış duvarları haricinde elli adet kurban kesilir."

Kanunname ve teşrifat kayıtlarına göre çok defa kırk iki ve elli arasında kurban kesilmiştir. Bu kurbanlar cami ve türbe hademeleriyle fukaraya dağıtılırdı. Yine kanun üzere bu kılınç alayında kapıcılar kethüdasiyle mirahur ağa kara yoluyla avdette türbe kapısından saray kapısına kadar yaya yürüyerek halkın padişaha verilmek üzere takdim ettikleri istidaları alırlardı; saraya gelince bu istidaları kapı ağası mühürleyip padişah namına, görülüp muameleleri yapılmak üzere ve kapıcılar kethüdası vasıtasıyla sadr-ı azama gönderirdi.

Kılıç kuşanma merasimi nihayet bulup padişah sarayına geldikten sonra bostancı ocağı kayıkçılarına ve teşrifatçı, pişkeşçi, mataracı, kürsidar-ı sim denilen iskemleci, ortakapı ve bab-ı hümayun nöbetçi kapıcıları, seccadeci başı, bevvabiyn-i dergah-ı ali bölük başları denilen orta kapı kapıcılarının bölük başılarına muayyen miktar hasene (altun) ihsan olunması da kanundu.[26]

Tarih boyunca hükümdarlar birbirlerine ve muzaffer komutanlarına şeref sembolü olarak kılıç hediye etmişlerdir. Serdar-ı Ekrem tayin olunan şahıs büyük bir alay ile Otağ-ı Hümayun'a gider. Burada padişah Serdar'ın beline murassa veya kıymettar kılıç bağlardı. Savaşta mağlup olan düşmanın kılıcı boynuna asılırdı. Tarihçi Naima 1601 senesinde Karayazıcı İsyanı'nı bastırmakla görevli Hasan Paşa'nın asiler tarafından öldürüldükten sonra; paşanın parasının kalkan ile çuha, ipekli ve diğer kumaşların kılıç ile ölçülüp paylaşıldığını yazmaktadır. Bütün bu örneklerden de anlaşılacağı gibi kılıç Türklerin hayatında ve inançlarında daima yer almıştır. Dualarla kılıçlar hep yanyana içiçe olmuşlardır.[27] Kılıç hiç bir zaman bir defa kullanılıp daha sonra atılan bir obje olmamıştır. Kullanılmayacak hale gelen kabzası kını ve diğer aksamları değiştirilerek kullanılmaya uzun süre devam edilmiştir.[28] Kılıç yatağan ve hançerin çok değerli bir hediye eşyası olarak da kabul gördüğünü daha önce belirtmiştik. Bun-

ların kabzaları ve kınları genellikle altın, gümüş, zümrüt, yakut, elmas gibi paftalarla süslü olurdu. Çok süslü olanları merasim ve kabul günlerinde kullanılırdı.[29]

TÜRK KILICININ BAZI ÖZELLİKLERİ

Türk kılıcı diğer dünya kılıçlarında görülmeyen bir mekaniğe sahiptir. Ayrıca bu kılıcı kullanmak çok yüksek bir maharet ve bilgi ister.[30] Türk kılıcının esas formu hafif eğri olmasıdır. Özellikleri itibariyle düz bir forma ve fazlaca ağırlığa sahip olan Orta Çağ kılıçlarında kol kuvveti ve darbe etkisi gibi fiziksel özellikler önem kazanırken, eğri ve hafif olan Türk kılıçlarında bileğin rahatça hareketi önem kazanmıştır. Bu sebeple Türk kılıçlarında kütle, boy ve eğrilik arasındaki oranlar daima göz önüne alınmıştır. XVIII. yüzyılda Türk askeri kıyafetleri hakkında eser yazmış olan bir İngiliz diyor ki: "Düz bir aleti cariha yalnızca dürtmek ve tazyik neticesi ile tesirli olur. Bunun tesiri isabet ettiği yerle sınırlıdır. Halbuki eğri olan bir aleti cariha ise ağzını geri çekerken de tesirini gösterir, kolun kuvvet ve gayreti ile kayar, hareket tesiri daha uzun olur.[31]

KILIÇLARIN YAPIM KAYNAĞI

Hazine Defterleri ve diğer yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre kılıç yapımında kullanılan demirler, değişik yerlerden gelmişlerdir. Arşiv vesikalarında kılıç yapımında kullanılan demirler şu isimlerle anılmışlardır. Karabatan Timurlu kılıç, Karakılıç, Karahasan Timurlu kılıç, Eski İstanbul demirli kılıç, Diyarbakır demirli kılıç, Eski Şam demirli kılıç, Eski Mısır demirli kılıç, Mısır demirli kılıç, Horasan demirli kılıç, Kirmani demirli kılıç, Acem demirli kılıç, Seyhani demirli kılıç, Şam demirli kılıç, Hindi demirli kılıç, Çintiyan demirli kılıç vs.

Evliya Çelebi Seyahatnamesin'de Osmanlı'da kılıç yapımında kullanılan demir madeninin kaynağı hakkında şu bilgiler yer almaktadır. "Onikinci maden, Tophane kasabası üstünde Galatasaray denilen padişah sarayının altında Eski İstanbul adı ile anılan demir madenidir. Dünya üzerinde Eski İstanbul demiri diye ün yapmıştır. Ayasofya'nın bütün demir kısımları, Dikilitaş'ın bağları bu demir madenindendir. Tâ ki Sultan Beyazıd zamanında buradan kolaylıkla demir çıkartılmakta idi. Sultan Beyazıd orada bir şifa evi ve medrese yaptırmıştır. Sonra bu-

Sahibi: Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). T.S.M., Env. no: 1/480 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 95 cm. Eğri tabanlıdır. Fildişi kabzalı ve kabzanın bir yüzünde altın yuvalar içinde üç yakut taşı vardır. Balçağı kendinden kabartma süslemeli gümüştendir. Bir yüzünde altın kakma olarak: Besmele ile Ameli usta Mehmet el Hac Sungur imzası ve Kanuni'nin adı ile ünvanı yazılıdır.

Sahibi: Sultan Selim (1566-1574). T.S.M., Env. no: 1/496 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 92 cm. 19. yüzyıldan kalma olan Boynuz kabzası kendinden kabartma yaprak süslemelidir. Haç balçağı demirden, üstü altın kakma kıvrık dal tezyinatlıdır. Tabanı eğri tek ağızlı ve kan oluksuzdur. Taban tezyinatı ve bir yüzünde altın kakma tezyinat arasında "Sultan Selim bin Süleyman, sene 977 (1569) yazılıdır. Bu kısımdan aşağıda rumi kompozisyonlu oval çerçeveler arasında 15 adet elmas vardır. Diğer yüzünde yine altın kakma tezyinat arasında ufak firuzelerle Kelime-i Tevhid yazılıdır. Bundan sonra gelen altı kartuşta ise sıra ile "Ya Allah", "Ya Muhammed", "Ya Ebubekir", "Ya Ömer", "Ya Osman" ve "Ya Ali" isimleri yazılıdır. Uç kısmın her iki yüzünde inciler yer almaktadır. Besmele ile Ameli Usta Mehmet el Hac Sungur imzası ve Kanuni'nin adı ile ünvanı yazılıdır.

Sahibi: Sultan Murad III. (1574-1595). T.S.M., Env. no: 1/479 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 93 cm. Eğri ve tek ağızlı tabanı çok kaliteli Şam çeliğindendir. Yeşil keler kabzalıdır. Kabzanın ince altın örme bir kordonu ve gümüşlü bir püskülü vardır. Balçağı altından ve kendinden süslemelidir. 83 cm.'lik mavi boyalı deri kaplı kınının, ağızlık, çamurluk ve bilezikler altından, sepet örgüsü biçiminde bezemelidir. Kılıç, Kanuni'ye ait olup sonradan III. Murad tarafından da kullanılmıştır. Tabanın bir yüzünde Kanuni'ye ve III. Murad'a ait iki ayrı kitabe vardır. Amel-i el Hac Sungur imzası, Kanuni'nin adı ile ünvanı ve bir daire içinde El-Sultan İbn el-Sultan Murad Han altın kakma olarak yazılıdır.

rası padişah sarayı olmuş. Eski İstanbul madeni kullanılmaz duruma gelmiştir. Benim gençlik zamanlarımda II. (Genç) Osman (1618-1622) devrinde Kurşunlu mahzen ile Topkapı arasında Dimişkihane (Kılıçhane) işyeri vardı. Fatih'in yapısı idi. Sultan Mehmed, sözünü ettiğimiz madenden demir çıkartıp bu dimişkihanede usta kılıççılara çeşitli kılıçlar yaptırırdı. Hatta Sultan IV. Murad'ın Kılıççıbaşısı Davut Usta da burada çalışırken ben gördüm. Kale dışında deniz kenarında büyük bir işyeri idi. Sonra Sultan İbrahim tahta çıkınca Kara Mustafa Paşa'yı şehid ettikleri sene devletin idaresine gevşeklik gelmişti. Gümrük Emini Ali Ağa bu dimişkihaneyi devletten alıp kat kat yahudi evleri yaptırmıştır.[32] Dimişkihanenin terkedil-

Sahibi: Sultan Mehmed III. (1595-1603). T.S.M., Env. no: 1/486 Kılıç. Teşhirdedir. Boynuz kabzası ve gümüş döküm balçağı XIX. yüzyıldandır. Eğri tabanlı ve tek kan olukludur. Taban üzerinde tezyinat yoktur. boynuz kabzasının kordon biçiminde siperliği vardır. Gümüş balçağı kendinden kabartma tezyinatlı, yan kolları birbirinin aksi istikametinde kıvrılmaktadır. Tabanın bir yüzünde altın kakma ile "Besmele" ve "Mazret es Sultan el azam ve'l hakan el Muazzam Muhammed Han bin Murad Han azze nasruhu". Diğer yüzünde yine altın kakma ile "Farisi beyitler" yazılıdır.

Sahibi: Sultan Ahmed I. (1603-1617). T.S.M., Env. no: 1/80 Meç. Teşhirdedir. Uzunluk: 66 cm. Yuvarlak gümüş kabzalı, düz tabanlıdır. Yuvarlak ve burmalı kını yekpare altın yaldızlı gümüşten, ucu firuze taşlıdır. Tabanın bir yüzünde altın kakma ile: Sultan Ahmed I. diye başlayan 8 mısralık Türkçe bir manzume yazılıdır.

Sahibi: Sultan Osman II. (1618-1622). T.S.M., Env. no: 1/487 Kılıç. Teşhirdedir. Uzunluk: 86 cm. Kabzası orjinal olmayıp boynuz biçimindedir. Tabanı hafif eğri ve oluksuzdur. Düz gümüş balçaklıdır. Siyah meşin kaplı kınının çamurluk, bilezik ve ağızlığı gümüştendir. Bir yüzünde altın kakma olarak: II. Osman'ın adı ve onu öven beyitler yazılıdır. Diğer yüzünde de yine altın kakma olarak: Ayet yer almaktadır.

mesinin sebebi başka bir yerde kılıçhanenin açılmış bulunmasıdır. Yoksa kılıçtan istiğna hasıl olmuş değildi. Bunu da tesadüfen öğreniyoruz. Henüz tarihlerde arşivdeki vesikalarda bir kayda rastlayamadık. Fakat 1284-1867'de İstanbul'da Sanayi Mektebi açıldığı zaman bunun Sultanahmet'te Atik Kılıçhane binasında açılmış olduğunu o mektup hakkındaki resmi tebliğde münderiç "Atik Kılıçhane mahallinin mektep ittihazi ile ona göre tesviyesi" fıkrasından öğreniyoruz. İşte bu kayda göre Osmanlı İmparatorluğu'nun kılıç fabrikası, Kılıç Sanat Mektebi Atmeydanı'nda ve şimdiki İktisat Fakültesinin arkasına düşen bugünkü sanatlar mektebinin olduğu yerde imiş. 1867'de bir sanat mektebi açılması düşünüldüğü zaman orada demir dökecek, eritecek ve işleyecek tesisatın mevcudiyeti hatırlanarak mektep halinde ihya edilmiş demek doğru olur."[33]

KILIÇ YAPIMI

Türk kılıcı "Kılıç yumurtası" ismi verilen üç ile beş kilogram ağırlığında, beş ile sekiz santim çapında ve sekiz ile on iki santim yüksekliğindeki çelik kütlesi dövülmek suretiyle yapılırdı. Yaş pamuktan yapılmış ve havaya fırlatılan bir yumağı, tereyağı keser gibi kolayca kesen Türk kılıçlarının yapımında değişik formüller vardı.[34] Kılıca su verilmesi işlevi çok önemlidir. Zira az su verilirse eğrilir, çok su verilirse kırılır; onun için tam kıvamında olması şarttır. Kılıçların uçtan itibaren iki karışlık kısmı bilhassa keskin olmalıdır. Kemankeş Mustafa Ağa kılıca su verilmesine dair şunları yazmıştır: "Benim kardeşim, sana temren, kılıç veya bıçağa verilen öyle bir su yazdım ki, bunu vaktiyle yapmışlar ve kimya gibi saklamışlar. Bugün ne bir temrencide, ne de bir kılıççıda vardır. Ben dahi saklayacaktım; lakin hayır duanızdan mahrum eylemeyiniz diye bunu açıklıyorum. Bu usulü ben bizzat tecrübe ettim. Bu suyu yapmak için aşağıda cins ve miktarı yazılan maddeler birbirleriyle karıştırılarak bir kaba konup mayalanmak üzere kırk gün güneşte bırakılır. Sonra bu kap ateşe konulup imbikten geçirilerek damla damla toplanır. Bu şekilde elde edilen suyun bir okkası bir kılıca su vermeye kafi gelir. Bir okkası bin altına değer. Bu sudan su verilmiş kılıç ile bir zırha vuran paramparça eder."

Kemankeş Mustafa Ağa'nın reçetesi şu bilgileri içermektedir;[35]

Miktarı	Cinsi
1 Okka	Sönmemiş kireç (CaO)
1/2 Okka	Pelit külü (Valanet gland)
1/2 Okka	Bevrek-ül Ermeni (Na-Ca-Soda)
1/2 Okka	Cenkar (Bakır çalığı)
1/2 Okka	Sarı zırnıh (AsS-Arsenik Sülfüt)
1 Okka	Yaban soğanı suyu (Alium Satium)
2 Okka	Turp suyu (Raphanus Satium)
1 Okka	Katran (Govdron)[36]

Çok özel bir yapıya sahip olan Türk kılıcını iyi bir biçimde kullanmak; çok çalışmak ve beceri isteyen bir vakadır. Emir Hacip Aşık Timur "Kitab-ı Tuhfetul Muluk Vel Salatin" adlı eserinde iyi kılıç kullanma talimatlarına dair şunları yazmıştır. "Kılıç ile vurmayı öğren-

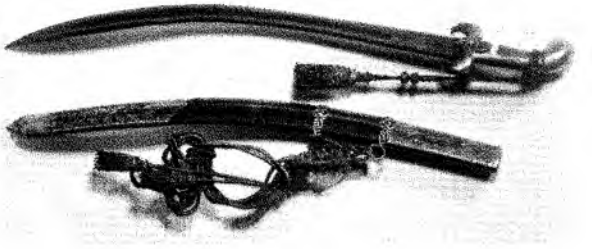
mek isteyen bir kimse süvari ise süvarinin yüksekliğinde, piyade ise piyadenin boyunda bir kamışı sağlamca toprağa diker. Sonra bu kamış sağ tarafında kalacak şekilde uzakça bir mesafeye gidip oradan atını dört nala koşturur ve kamışa yaklaşınca kılıcını kınından çıkarıp kamışı şiddetle keser. Her defasında bir karış kesmek suretiyle yerden bir arşın yüksekliğinde kamış kalıncaya kadar bu hareketi tekrarlar. Kılıçla kamışı kesmekte tam ihtisaslaşınca beş adet ok alınır ve bunlar süvarinin sağına gidecek şekilde onar arşın aralıkla toprağa sağlamca dikilir. Süvari atını son süratle koştururken okları yeleterinin birer parmak aşağısından muntazam bir şekilde keser. Bu işte de tam ihtisas kazanınca iki sıra halinde ve onar arşın uzaklık ile on adet ok dikilir. İki sıra arasından dört nala koşuştururken oklar sağlı sollu biçilir. Kılıçla vururken kolun bilek mafsalı bükülmelidir.[37]

PADİŞAH KILIÇLARININ FORM GELİŞİMİ

Osmanlı padişah kılıçlarının form gelişimini 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gözlemleyebiliyoruz. Fatih döneminden önceye ait, Osmanlı yapımı olduğu kesinlik taşıyan bir kılıca rastlanmıyor. Erken Osmanlı Devri (1299-1453) kılıçlarından hiç örnek bulunmamasını iki açıdan değerlendirebiliriz: Bu dönemdeki Osmanlı topraklarında çeliğin çok değerli bir ithal malı olması nedeniyle eldeki eski kılıç tabanlarının dövülerek yeni kılıç yapımında kullanılması, Bursa ve Edirne'deki saraylarda ve silahhanelerde bulunan kılıçların Fetihten sonra İstanbul'a getirilmeyip oralarda kalması ve zamanla zayi olması. Bu döneme ait sadece kılıçlar değil, diğer silah çeşitlerinden de örnek bulunmamaktadır. Tek istisna İstanbul Askeri Müzedeki Sultan Orhan'ın (1326-1359) miğferidir.[38]

Osmanlı kılıç örnekleri, Fatih S. Mehmed'in (1541-81) adını ve ünvanını taşıyan dört kılıçla başlar. Bunların ve bu döneme ait diğer kılıçların, ilk bakışta dikkati çeken ortak özellikleri ileri aşamada bir forma sahip olmalarıdır.[39] Fatih'in ihtişamlı tören kılıcı (aynı zamanda işlevselliğe de sahiptir) formunun estetik olgunluğuyla bu devir Osmanlı kılıçlarının en tipik örneğidir (Env. no: 1/90). Diğer bir kılıç ise burmalı kılıçlara güzel bir örnektir (Env. no: 1/93). Bu tip kılıçlar kesici olmaktan ziyade delici bir silah olarak etkilidirler. Bu kılıcın bizim için diğer

Sahibi: Sultan IV. Murad (1623-1640). T.S.M., Env. no: 1/488. Teşhirdedir. Uzunluk: 87 cm. Boynuz kabzalı, altın yaldızlı gümüş balçaklıdır. Eğri, tek ağızlı ve Şam çeliğinden olan tabanın iki yüzü de altın kakma motiflidir. Mavi kadife kaplı, çamurluk, bilezik ve ağızlığı altından bir kını vardır. Her iki yüzünde de altın kakma olarak ayet yazılı olup, sırtında "Sultan Muradi Rabı Fatihi Bağdat 1041" yazılı kitabesi vardır.



Sahibi: Sultan Selim III. (1789-1807).T.S.M., Env. no: 1/499. Teşhirdedir. Uzunluk: 78 cm. Tabanı palavaridir: yani kısa, çok eğri ve genişçedir. Tek ağızlı ve tek kan olukludur. Kabzası altından, üzerinde kendinden kabartma bir barok çerçeve içerisinde kazıma tekniği ile yapılmış, saplarından bağlanmış bir demet çiçek motifi vardır. Balçağı da altındandır. Klasik balçak tipinden çok farklıdır. Ağızları aşağıya dönük yan yana duran çifte ay şekillerinde ve üzerinde yer alan küçük altıgen bir yıldız ve ay motifinden oluşmaktadır. Balçağın hemen altında oyma tekniği ile yapılmış, irili ufaklı incecik kollarla birbirine bağlanan palmet ve rumilerden ibaret bir tezyinat vardır. Oluğun başladığı yerde de yine böyle bir kompozisyon yer almaktadır. 69 cm. boyundaki siyah meşin kaplı kınının çamurluğu, bilezikler ve ağız çamurluk askeri arma ve çiçek motilidir. Tabanın bir yüzünde altın kakma olarak: III. Selim tuğrası, diğer yüzünde: II. Mahmut tuğrası. Sırtında: Amel-i İsmail yazısı ve 1214 H. (1799-1800) tarihi vardır.

bir önemi; kabza ve balçağının demirden yapılmış olması sebebi ile orjinal formunu günümüze kadar muhafaza etmesidir.[40] 15. yüzyılda değişik form gösteren kılıçlar; tabanı düz ve iki ağızlı, eğri ve tek ağızlı, Yıldırım (Burmalı) ağızlı, çatal (Zülfikar) ağızlı ve Meç'tir. Bunların içinde muhakkakki 15. yüzyılı belirleyen karakteristik form "eğri ve tek ağızlı" kılıç formu olmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman ve ondan sonraki dönemlerde bu formun değişmeden 18. yüzyıl sonlarına kadar sürdüğünü görüyoruz. 19. yüzyılda ise Türk kılıçlarında Avrupa etkisi görülmektedir. Bu etki kabza, balçak ve taban biçimlerinde de kendisini hissettirmektedir. Bu yüzyıldan sonra Türk kılıcının orjinal formu unutulmuştur.[41]

Sultan Selim II ve Sultan Mehmed III'e ait kılıç (Env. no: 1/496-486) XVI-XVII. yüzyıl başlarına ait Türk kılıcı formuna örnek olarak gösterilebilir. Sultan

Sahibi: Sultan Mahmud II (1808-1839). T.S.M., Env. no: 1/2895. Teşhirdedir. Uzunluk: 100 cm. Kabzasının içi keler, dışı altın kakmalı demirdir. Çift kabza siperi ve bir uçlu balçağı demirden, kenarları altın yaldızlıdır. Sırma şeritli klaptanlı bir püskülü vardır. Tabanı, tek ağızlı, tek oluklu ve hafif kavislidir. Üzerinde altın kakma tezyinat ve yazılar vardır. Kını 90 cm. uzunluğunda demirdendir. Kının ağızlık ve pabuçta, teber balta, mızrak ve bayrak motiflerinden oluşan birer arma yer almakta, bilezikler üzerinde yaprak ve dallar arasında birer rozet motifi, bileziklerin alt ve üst kısımlarında ise, dekoratif olarak kesilmiş demir parçalar üzerine oyma olarak tatbik edilmiş stilize palmet ve rumili birer kompozisyon bulunmaktadır. Tabanın bir yüzünde, oluk içerisinde altın kakma olarak: "Sultan Mahmud Han ibn-el Abdülmecid Han", "Sene 1247" (1830) yazısı, aralarına altın kakma olarak serpiştirilmiş sekizgen yıldızlarla süslüdür.

Sahibi: Sultan Abdülmecid (1839-1861). T.S.M., Env. no: 1/2897. Teşhirdedir. Uzunluk: 96 cm. Ağaç kabzalı, balçaksızdır. Tabanı eğri ve tek ağızlıdır. Kabzaya yakın kısımları oyma rumi bezemelidir. Tezyinat arasında altın kakma ile, kartuşlar içerisinde; Birinci kartuşta: "Sultan-ı Selatin-i zaman", İkinci kartuşta: "Vema tevfik illa billah", Üçüncü kartuşta: "Han-ı Abdülmecid-ül Gazi, sene, 1272" (1855) yazılıdır. Oluk içerisinde altın yaldızla: Bir kıvrık dal süslemesi ve sırasıyla: "Besmele", "Nasrun minallah ve feth'ün karib"-vebeşşirül mü'minin yâ Muhammed" yazılıdır.

Mehmed III'ün kılıcının Beyazıd II'nin kılıçlarına çok benzediği görülüyor. Sultan Osman II'ye ait kılıcın (Env. no: 1/487) geleneksel formdan ayrıldığı tabanının eninin artmasından ve mahmuz çıkıntısından anlaşılıyor. Sultan Selim III'e ait eğri kılıç (Env. no: 1/499) saf Türk kılıcı formunun en son örneği olarak gösterilebilir.

Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdulhamid'e ait üç kılıç, Türk kılıç formuna tekrar dönüşün birer temsilcisiymiş gibi gözükseler de gerek eğriliğin, gerekse tabanın kısımları arasındaki oranların, gözden kaçmayacak derecede bozulmuş olduğu görülebilmektedir.

Sultan Mehmed Reşad'a ait olan örnek ise, o devir Avrupa bahriye kılıçlarının tamamen aynısıdır. Türk kılıcı özelliklerini göstermemektedir.[42]

15. yüzyıl ikinci yarısı Osmanlı kılıç kabza ve balçaklarında, bu dönem kılıç tabanlarında olduğu gibi, uzun bir gelişme aşamasının sonucu olduğu anlaşılan belirli ve uyumlu bir formla karşılaşıyoruz.

Fatih Sultan Mehmed adını taşıyan düz ve iki ağızlı kılıçtan ancak birinin kabza ve balçağı kalmıştır (Env. no: 1/376). Burada kabza tabanın (kırılmadan önceki) uzunluğuna uygun olarak birbuçuk kabza boyundadır ve düzdür. Kabza tepesi her iki yana da çıkıntılıdır. Bu da bize, kılıcın iki ağzının kullanıldığını gösteriyor. Eğri ve tek ağızlı kılıç kullanımına geçildiği bir dönemde, bazı Memluk kılıclarında yapıldığı gibi, kabza eğriltilerek ağızın tek taraflı kullanımına gidilmemiştir. Buna mukabil Fatih'e ait düz kılıçta taban kuyruğu hafif eğridir. (Env. no: 1/374) Fatih'e ait eğri kılıçlardan ilki, balık dişinden yuvarlak ve hafif eğri kabzalı haç biçimi dolgun demir balçaklıdır. (Env. no: 1/90) Bu harikulade tören kılıcının her parçası orjinaldir. Bu sebeple tarihi belli en erken Türk kılıçları arasında özel bir yeri vardır. İkinci eğri kılıcın da aynı özellikleri taşıdığını görüyoruz (Env. no: 1/375). Sultan Beyazıd II dönemi kılıç kabzaları değişik bir forma sahiptir. Balık dişi kaplamalı kabza yerini ağaç veya yekpare demir kabzaya bırakmış, yassılaşmış ve eğriliği artmıştır. Bu yeni formlarıyla Beyazıd II devri kılıç kabzaları, tabanları gibi ve onlarla uyumlu olarak, olgun bir estetik biçim gösterirler. Aynı kabza formuna, bu dönemin iki ağızlı burmalı kılıçlarında da rastlıyoruz.[43]

Kabzaları iki ana tipte değerlendirebiliriz: Önceleri hafif eğri ve yuvarlak yapılmakta, kabza tepeliği çıkıntılı olmadığından elden kaymasını önlemek üzere iç kısmında bir çıkıntı bulunmaktadır. Fatih'in eğri kılıçlarında kabzalar bu formdadır. Sultan Beyazıd devrinden kalma orjinal demir kabzalı bir kılıçta ise ikinci bir tipin ortaya çıktığını anlıyoruz. Burada kabza; yassı ve eğridir. Yine elin kaymasını önleyen bir çıkıntı vardır. Kanuni devrinden itibaren koleksiyonumuzda bu tiplere uyabilen çok az örnek kalmıştır. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl boyunca yapılan kötü tamiratlarda kabzaların bu orjinal formlarına dikkat edilmemiş "tabanca sapı" diye adlandırılan iri, topuz tepelikli boynuz kabzalar veya Avrupa kabza biçimleri kullanılmıştır.[44] Daha önce kılıçların taban formlarının gelişiminde de gördüğümüz gibi, Kanuni Sultan Süleyman ve ondan sonraki dönemlerde kabza ve balçak formu değişmeden 18. yüzyıl sonlarına kadar sürmüştür. 19. yüzyılda ise kılıçlarda Avrupa etkisi görülüyor.

Silah seksiyonunda teşhir edilen Padişah kılıçlarının balçaklarına baktığımızda; Fatih Sultan Mehmed dö-

nemindeki demir balçakların yerini, Beyazıd döneminde daha çok gümüş balçakların aldığını, Kanuni Sultan Süleyman döneminde bunların yerini, altın yaldızlı gümüş balçaklara bıraktığını ve daha sonraki zamanlarda ise, bu çeşitlemelerin hepsinin kullanıldığını gözlemleyebiliriz.

Kılıçların kınları, genelde ağaç üzerine deri kaplıdır. Ağızlık, iki bilezik ve çamurlukları demirdendir. Fatih devri kınlarında madeni kısımlar, genellikle kabza tepeliği ve balçakta olduğu gibi süslemesizdir. Beyazıd II. zamanında madeni aksam genellikle altın kakma motiflerle süslenmiştir.[45] Daha sonraki dönemlerde ağızlığı, bileziği, çamurluğu altın yaldızlı ve altından olan kınlar da görülür.

KILIÇLAR ÜZERİNDE GÖRÜLEN SÜSLEMELER

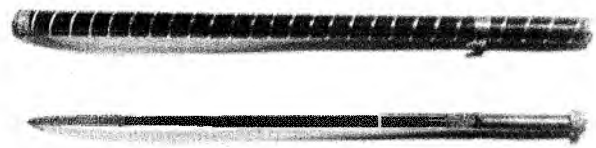
Osmanlı Devleti'nde kılıç ustaları ehl-i hiref arasında kabul edilmektedir. Saray atölyelerinde çalışan ve Osmanlı merkez ordusunun ihtiyacına cevap veren tüm (ehl-i hiref) ustaların sayısı iki bini bulmakta idi.[46]

Türkler silahlarındaki maddi güce paralel olarak süslemenin de gelişmesini arzu etmişler ve bunda da başarılı olmuşlardır. Hazine defterlerinden birinde "Şeyh hattı ile ayeti kerime yazılı kılıç" kaydına rastlanıyor. Bu kayıt bize şunu gösteriyorki, bu kılıçların yapılmasında devrin meşhur hattat, nakkaş, kuyumcu ve kılıç ustaları işbirliği içerisinde çalışmışlardır.[47] Hacı Sungur, Mehmed Seyyid Bayram, Zülfikâr Zeki Mehmed, Hayreddin vb.'leri eşsiz Türk kılıçlarını imal eden ustalardan bir kaçıdır. Bunların kılıca verdikleri form, demire verdikleri su Türk kılıcını şaheser yapmıştır. Osmanlı Türk kılıçlarındaki süslemelerde sarayın geleneksel uygulaması hakimdir. Süslemelerde ana hattı kuyumculuk oluşturur. Süslemeler altın, gümüş, demir vs. madenler ve fildişi üzerinde oymacılık ve kakmacılık şeklinde kendini gösterir. Bu şekilde yapılmış bir kılıcın esas dekorasyonu yazıdır. Değişik kılıçlarda çeşitli yazı örnekleri görülürse de bu yazıların içerisinde en çok nesih yazı görülür.[48]

Kılıçların özellikle taban kasımlarında kılıcı imal eden ustanın adı, padişahın tuğrası, Kur'an-ı Kerim'den ayetler, hadisler, dualar, şecereler, manzum parçalar yer alır. Bütün bu süslemeler ve yazı örneklerinin çelik üzerinde yer alması için; oyma, kakma, telkari, savat teknikleri kullanılmıştır.[49]

Sahibi: Sultan Abdülhamit II (1876-1909). T.S.M., Env. no: 1/2906. Teşhirdedir. Uzunluk: 99 cm. Ağaç kabzalı ve balçıksızdır. Taban demirinin yukarı kısmında oyularak yapılmış girift bir tezyinat vardır. İnce kollarla bibirine bağlanan rumilerden meydana gelen tezyinatta zemin altın yaldızlıdır. Kılıcın mahmuz kısmında kendinden oyma tezyinatlıdır. Tezyinat arasında siyah konturla belirtilmiş biri küçük diğeri daha büyük iki kartuş içerisinde talik hata yazılar vardır. Küçük kartuşta: "Tarih-i Hümayun". Diğerinde: "Suyuf-kudret ve şecaat, sene, 1293" (1876) yazılıdır. Oluk içerisinde de dört mısralık, Türkçe bir methiye yer almaktadır.

Sahibi: Sultan Mehmed Reşad (1909-1918). T.S.M., Env. no: 1/2910. Teşhirdedir. Uzunluk: 94 cm. Beyaz kemik kabzalı, bahriye kılıcıdır. Kabza üstündeki sargılar, gözlerinde yakut olan aslan başı tepeliği, korkuluk ve balçak kanadı altındandır. Balçak kanadında üç yıldız ve çapa motifleri yer almaktadır. Sarı sırma bağlı bir püskülü vardır. Siyah meşin kınıdır. Bu kının ağızlığı, kabartma çiçek çemberli çamurluğu ve iki halkası altındandır. Tabanın bir yüzünde Mehmed Reşad'ın tuğrası vardır.



Sahibi: Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). T.S.M., Env. no: 1/74 Meç. Teşhirdedir. Uzunluk: 73 cm. Kınıyla: 75 cm. Yuvarlak gümüş kabzası tepeliğe kadar kına girmektedir. Uca kadar gittikçe sivrilen düz ve tek ağızlı tabanın bir yüzü baştanbaşa altın kakma çin bulutu motifi ile süslü Ahmed Karahisari hattı ile Besmele, ayet ve uca doğru Kanuni Sultan Süleyman'ın adı ve H. 938 tarihi yazılıdır. Yuvarlak kını kahverengi ağaçtan yapılmış, üzerine helozoni altın bir şerit sarılmıştır. Kabza tepeliği, kının ağızlık ve çamurluğu altın üzerine firuze ve eflatun renk taş bezemelidir.

15-16 ve 17. yüzyıllara ait eserlerde dönemin süslemesine uygun olarak rumi motifler bolca kullanılmıştır. Lale, yaprak, kıvrık dallar kabza ve balçak üzerindeki diğer motiflerdir. Kınların üzerlerinde de bolca süsleme ve değerli taşlar görülür. Kılıçlar üzerlerindeki yazılarıyla da sahiplerinin ruh halini bizlere anlatabilmektedir. Bir kılıcın üzerine nakşedilmiş olan şu beyit bu durumu açıklamaktadır.

"Ey gönül bir can içün her cana minnet eyleme
İzzet-i dünya içün Sultana minnet eyleme."[50]

İnsanların yaşamlarında maddi, ruhi ve sosyal olmak üzere değişik gereksinimleri olduğu bir gerçektir.

Türkler bu ihtiyaçlarının hepsine daima güzellik fikri ve duygusu ile yaklaşmışlardır. Giydikleri çoraptan kullandıkları silaha kadar her şeyde bu güzelliği aramışlardır.[51] Bütün bu nedenlerden dolayıdır ki, tarih boyunca kılıcın Türk sanatındaki yeri ve önemi diğer sanat eserlerinden farklı olmamıştır.

---

1 Celal Esat, Arseven, *Sanat Ansiklopedisi,* c. 2, 1947, s. 1064.
2 "Kılıç", *Ana Britannica*, c. 13 s. 348.
3 "Kılıç", *Meydan Larousse*, c. 7, s. 232, Meydan Yayınevi, İstanbul.
4 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 11, s. 257, İstanbul 1983.
5 A. Uğur İlday, *"Topkapı Sarayı Müzesindeki Türk Kılıç ve Kalkanları"*, İstanbul Üniversitesi, Basılmamış Lisans Tezi, s. 4, 1971.
6 A. Ural Bikkul, "Topkapı Sarayı Müzesindeki Türk Kılıçları Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Etnoğrafya Dergisi,* s. 4, s. 24, 1961.
7 *Meydan Larousse*, s. 233.
8 Turgay Tezcan, "15. Yüzyılda Değişik Form Gösteren Türk Kılıçları", Sanat Dünyamız, S. 23, s. 24, 1981.
9 Abdulkadir Dedeoğlu, "Osmanlı Ordusunda Kullanılan Silahlar", *Osmanlılar Albümü II,* s. 113, İstanbul.
10 Hilmi Aydın, "Kılıçlar", *Antik Dekor,* S. 34, 1996, s. 180-182.
11 Bahaeddin Ögel, "Türk Kılıcının Menşe ve Tekâmulü Hakkında", *A.Ü.D.T.C.F Dergisi,* c. 6, S. 5, 1984, s. 459.
12 "Kılıç", *Türk Ansiklopedisi*, c. 22, s. 24, 26, M.E.B., Ankara 1975.
13 B. Ögel, *a.g.m.*, s. 458-459.
14 Abdulkadir İnan, "Türklerde Demircilik Sanatı. Tarihte ve Folklorda", *Türk Kültürü,* S. 42, 1966, s. 542.
15 A. Ural Bikkul, "Topkapı Sarayı Silah Müzesindeki Eserler", *T.E.D.,* s. 8, 1957, s. 37.
16 A. İnan, *a.g.m.*, s. 544.
17 A. İnan, *a.g.m.*, s. 543.
18 A. U. Bikkul, *a.g.m.*, s. 20-21.
19 A. U. Bikkul, *a.g.m.*, s. 21.
20 Mustafa Nihat Özön, *"Osmanlıca-Türkçe Sözlük"*, İstanbul 1955.
21 Aşık Paşa Zade, *Tevârih-i Âl-i Osman*, Yay: Atsız, Osmanlı Tarihleri, İstanbul 1949.
22 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı,* T.T.K., Ankara 1984, s. 189-200.
23 *Tarih-i Encümeni Mecmuası*, S. 4, s. 463, sene 2.
24 "Kılıç Alayı", *Türk Ansiklopedisi*, c. 6, 1975, s. 26.
25 "Kılıç Alayı", *İslam Ansiklopedisi*, s. 678.
26 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 198-199.
27 Hilmi Aydın, "Zafer Meydanlarından Müze Vitrinlerine... Kanuni'nin Kılıçları", *Tarih ve Medeniyet*, Ocak 1996, s. 61-63.
28 Topkapı Sarayı Müzesi, Arşiv bölümündeki D. 7161 no'lu belge (Kınları değişecek kılıçlarla namlusuz (tabancasız) olup namlu yapılacak kılıç kınları ve bunların vasıflarını içerir).
29 Topkapı Sarayı Müzesi, Arşiv bölümündeki D. 10126 (Hazinedar başı tarafından işlenmek üzere bazı ustalara verilen hançer kabzası, kılıç kınları, gümüş ibrik, bıçak v.s objeleri belirten listedir).
30 Bahaeddin Ögel, *a.g.m.*, s. 459.
31 A. U. Bikkul, *a.g.m.*, s. 25.
32 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* I, 1966, s. 44-45, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1996.
33 M. Zeki Pakalın, *a.g.e.*, s. 265.
34 A. U. Bikkul, *a.g.m.*, s. 37.
35 *Reçetelerin Fenni Terim ve Formülleri*, Prof. Dr. Naşit Baylav tarafından çıkarılmıştır.
36 A. U. Bikkul, *a.g.e.*, s. 26.
37 A. U. Bikkul, *a.g.m.*, s. 23.
38 Ünsal Yücel, *İslam Kılıçları ve Kılıç Ustaları*, 1988, s. 25.
39 Tahsin Öz, *Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II.'ye Ait Eserler*, Ankara, 1953.
40 Ü. Yücel, *a.g.e.*, s. 26.
41 T. Tezcan, *a.g.m.*, s. 25.
42 A. U. İlday, *a.g.m.*, s. 24-25.
43 Ü. Yücel, *a.g.e.*, s. 28.
44 T. Tezcan, *Silahlar*, s. 16.
45 Ü. Yücel, *a.g.e.*, s. 28.
46 "Kılıç", *Türk Ansiklopedisi*, s. 26.
47 Askeri Müze, İstanbul 1983.
48 A. U. İlday, *a.g.m.*, s. 28.
49 Ahmet Cemil Üstün, *Askeri Müzedeki Desenli Osmanlı Kılıç ve Kınları*, İ.Ü., Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 1971, s. 10-11.
50 Hilmi Aydın, *Antik Dekor*, a.g.e., s. 182.
51 Fülya Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 1987.

KAYNAKLAR

AKSU, Hüsamettin, "İslam Kılıçları ve Kılıç Ustaları", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri,* Sandoz Kültür Yayınları no. 11, 1989, s. 9-10, 1989.

BAYRAK, M. Orhan, *Topkapı Sarayı*, Sümer Kitabevi Yayınları, İstanbul 1966.

ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 1984.

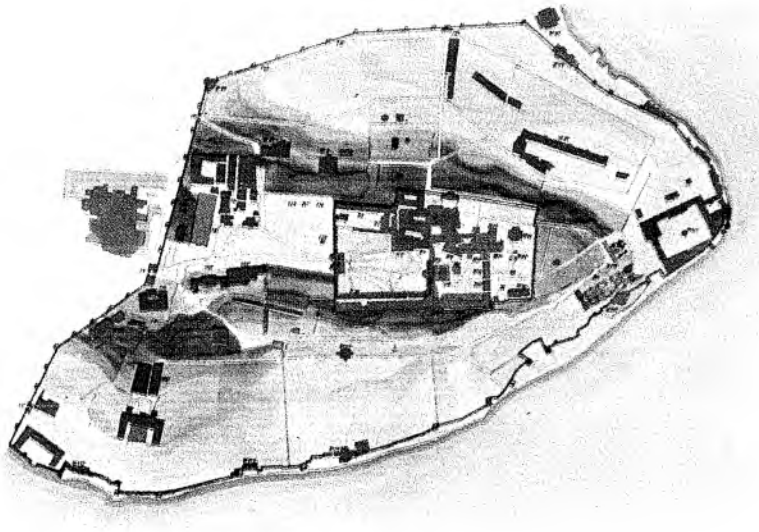
Kanunî S. Süleyman ve Çağı, Budapest 1994.

TOPKAPI SARAYI MİMARİSİ

DR. DENİZ ESEMENLİ
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ

İstanbul'u fethettikten sonra kanunnamesiyle merkezi bir imparatorluk düzenine göre devleti yeniden örgütleyen Fatih Sultan Mehmed, bu anlayışa uygun olarak kurduğu sarayını İstanbul yarımadasının Sarayburnu kesiminde geliştirdi. Osmanlı klasik mutlakiyetini halifelik yetkisi ile de pekiştiren Osmanlılar Akdeniz ve Ortadoğu tarihinin son büyük imparatorluğunun gereksindiği dünya hakimiyeti idealini özellikle kiliseden dönüştürdükleri Ayasofya ve Bizans'ın törensel Hipodrum alanında merkezi plan konseptinin ürünü Sultanahmed Camii ile vurguladılar. Devlet örgütlenmesi ve ideolojisinin buluştuğu bu alanın gerisinde Topkapı Sarayı, şehirden Bizans surları ve Sur-u Sultani ile ayrılan alanda aynı kutsanmış mutlakiyet idealini mimarisinde gösteren bir örgütlenme modeliydi. Geleneksel ortaçağ kale-saray şemasını Türk sarayı olarak su unsuruyla buluşturan Topkapı Sarayı, İstanbul'un Marmara, Boğaziçi ve Haliç sularının kavuştuğu kesiminde konumuyla da Bizans saray geleneğini reddeden bir coğrafi ve sembolik seçimin merkezi, İslâmi bir akropoldür.

İstanbul'un olduğu kadar imparatorluğun da kalbindeki saray, sistemin zirvesindeki konumunu sarayın resmi girişi olan Bab-ı Hümayun kitabesinde belirtir. Bu kitabede adı söylenmeyerek ve babası II. Murad adı ile hanedana bağlanan Fatih, ilâhi bir belirsiz kazanan Osmanlı sarayı ve saltanatıyla birlikte denizlerin ve karaların hakimi olarak tanımlanır. Roma İmparatorluğunun varisi olarak kendinden önceki tüm Akdeniz ve Ortadoğu kültürel ve siyasi sentezi devralan Osmanlı, dini külliyeleri ile bu sentezi yeni bir uygarık adına kurarken, sarayında da peş peşe avlulardan girildikçe hanedan katına, dolayısıyla kozmik iktidarın yeryüzündeki gölgesine ulaşıldığı doğu sarayı geleneğinde yapıldı. Çin sarayından beri iktidar kavramını semavi alemin kusursuzluğuyla birleştiren bu saray konsepfi, İslâm kaderciliği ve askerî disiplinli devlet mantığı ile dengelenerek ölçülü, akılcı ve mekan yerleştirimiyle vurgulanan bir saray kurumlaşması ve mimarisine dönüşür.

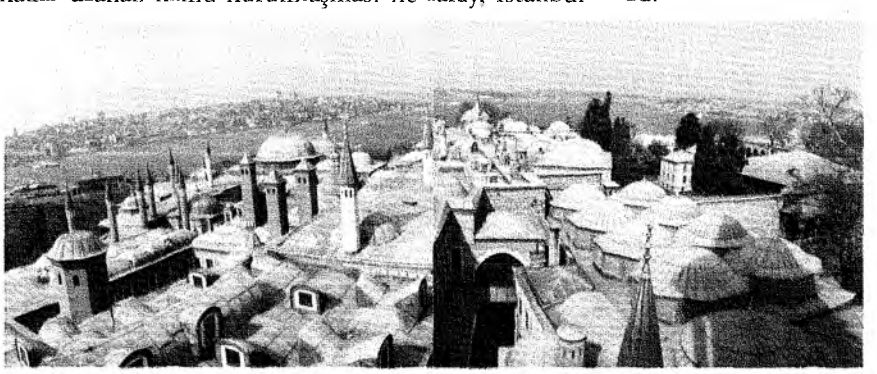


Topkapı Sarayı ve Sur-u Sultani Alanı

Saray, üç yönden kuşatılan ve denizlerle doğal sınırlarına ulaşan Hasbahçe ve dış sur sistemi içinde sembolik bir iç kale olarak kuruldu. Bu sistem, Ortadoğu

geleneğinde kamu ve devlet katını simgeleyen, "BAB" denilen kemerli kapılarla her biri ayrı bir işlevsel ve sembolik anlam ifade eden avlular düzeniyle gelişir. Sarayın ve Osmanlı klasik sistemiin bütün anlamını veren kitabeli Bab-ı Hümayun, kapıcılar dairesi ve üzerinde bir köşkü içeren sade bir kale kapısı düzenindedir. Bu kapı, Fatih'in surlarını taşan yapısı ve kitabedeki vurgulama dışında herhangi bir emperyal çağrışım içermez. 1867'de neoklasik bir zafer takı düzeniyle yenilenen kapının açıldığı sarayın aksını belirten Alay Meydanı, elçi, yeniçeri ve cuma selamlığı gibi törenlerin dışında Osmanlı klasik disiplilini ve işlevselliğini gösteren bir avludur. Saray, hasbahçe ve Birun denilen dış teşkilatın bir parçası olan bu avluyla birlikte eksenli ve geriye gidildikçe mahremleşen geleneksel şemasını göstermeye başlar. Hizmet yapılarını içeren ve belli günlerde sarayı halkla buluşturan bu geniş meydandan sonra kesin bir geometrik ile kurulan iç saray ile yönetim ve hanedanın sistemin zirvesindeki kapalı düzeni başlar. Baştan beri bir yönetim merkezi ve çekirdek harem yapılaşması dışında sultan çevresinde selamlık sarayı olarak kurulan Topkapı Sarayı'nda yüzyıllar boyu sürecek merkezi yönetimin imparatorluk ölçüsünde küçük, ancak saray ölçeğinde gniş boyutlu tam teşekküllü bir modeli yaratıldı. Hasbahçesiyle birlikte 700 dönümlük saray alanında sistemin özünü, bunun onda biri olan 70 dönüm ölçüsünde iç saray oluşturur. Dünya saraylarına göre hiç de büyük olmayan bu boyutlandırmada, ekonomik ve akılcı saray örgütlenmesi ile devlet teşkilatının Babı-ı Ali, Sultanahmed, Divanyolu-Kapalıçarşı ve Meşihat mekanı ile Aksaray'da Yeniçeri Ocağına kadar uzanan kamu kurumlaşması ile saray, İstanbul yarımadasının yarısını kaplayan merkezi devlet dokusunun zirvesinde kıtaları yöneten gerçek bir iktidar odağıydı.

Alay Meydanı'na açılan iç saray, dış teşkilatın bir parçası olan ve Divan-ı Hümayun hakimiyetindeki törensel devlet avlusu işlevli Divan meydanı ile yönetime entegre edilir. Bu meydanın yanlarındaki birer ocak düzeniyle çalışan mutfaklar, has ahır, zülüflü baltacılar koğuşları, Osmanlı törenselliğini ve görkemini tamamlayan, yemek, at kültürü ve protokol düzeninin mekanlarıdır. Divân törenleri ve iktidarın fiili gücü İstanbul'daki orduyu finansa eden dış hazine ile birlikte bu devlet avlusu, sarayın diğer yarısını oluşturan ve padişahın ikametgahı olan Enderun ve Harem bölümlerinden sarayın merkezinde bir taht esprisiyle yapılan Bab-üssaade ile ayrılır. Sarayın üçüncü yeri olarak adlandırılan ve sultanın selamlık dairesi olan Enderun avlusu ve Harem ile handan, devlet sisteminden soyutlanarak zirveye yerleşir. Osmanlı merkezi örgütlenmesinin esasını oluşturan devşirme-kapıkullarından kurulmuş Enderun Mektebi ile aynı kurum ile hanedanı cinsiyet ayrımı ile besleyen Harem daireleri İslâmi yaşayışa uygun olarak, padişah evinin selamlık ve harem bölümlerini saray ölçeğine taşır. Enderun bölümünde hanedan dışı saray kadrosunun ocak düzeninde toplu yaşayışına mekan olan avluda eğitim ve hizmet koğuşlarının yanısıra iktidarı da temsil eden sultana ait yapılar vardır. Selçuklulardan gelen kule köşk esprisinin kalabalık harem kadrosunun aşamalı olarak Topkapı Sarayı'na taşınmasıyla değiştiği Harem, zamanla koğuş düzeniyle hanedan dairelerinin hiyerarşik olarak biraraya getirildiği bir hanedan ikametgahı ve eğitim kurumu oldu.



Topkapı Sarayı

Enderun avlusu, IV Yer ve Sofa-i Hümayun alanı halinde sultanın selamlık ve günlük hayatının geçtiği sarayın arka bölümü olarak gerçek bir iktidar ve zenginlik göstergesi şeklinde Sarayburnu yönünde hasbahçeye bağlanır. Marmara cephesinde mutfak, hazine gibi

birimlerle klasik askeri karakteri yatay ve düz hatlı yapılarla temsil eden saray, Harem cephesinde canlı, ve karizmatik bir sivil yapılaşma ile iktidar ve zenginlik kavramlarını yansıtır. Böylece batı saraylarındaki plastik anıtsallığın tersine, işlevle ve devlet eğitimi ile yürüyen mahrem, akılcı ve sivil-askerî karakteri vurgulayan, kısaca fiili iktidarın dekora ve heybete itibar etmeden gerçekleştirildiği bir mimari düzen benimsenir.

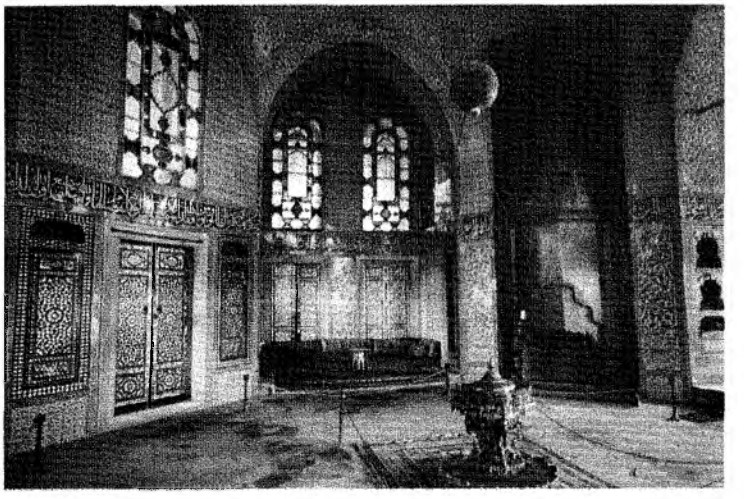
ALAY MEYDANI

Bu anlayışa uygun olarak düzenlenen Alay Meydanı, saraya bağlı hizmet yapılarına sahiptir. Sarayın malzeme ihtiyacını ve mimari gereklerini karşılayan ambar-ı amire, Aya İrini Kilisesinin Cebehane olarak kullanımı, geç dönemlerde büyük bir kompleks haline getirilen Darphane, bu yapılar arasındadır. Varlığı baştan beri bilinen darphane, saray dışında ve Ayasofya'nın yanındaki saraya bağlı her tür sanat ve zanaatçı kadrosunu içeren Ehl-i Hiref teşkilatının Nakkaşhane'si ile birlikte para basımı, hazine eşyası üretimi, sarayın tekstil ve mimari dekorasyon işleriyle uğraşan bir örgütlenmeydi. İmparatorluk maliyesini de defterdarların liderliğinde yöneten Darphanenin yanısıra avluda bir koğuş haindeki Enderun Hastanesi, Osmanlı Mimarları Ocağının yöneticileri şehremini ve baş mimarlara ait idari daireler de bulunurdu. Alay Meydanında ayrıca sarayın ekmek ihtiyacını karşılayan Has Fırın ile Sinan'ın geliştirdiği ve sarayın su şebekesini oluşturan Dolap Ocağı vardı.

Sarayın bütün avlu kapıları gibi kozmik bir eksen anlayışından kaçınılarak kutsallığı İslâmi mahremiyette bulan Osmanlılar, avlu kapılarını eksenlerden kaydırarak görüş alanını bilinçli olarak kesmişlerdir. Gerçek saray hayatının ve iktidarın başladığı Bab-üs Selam kapısına avlu, Kağıt Emini Kulesi ile ulaşırdı. "Deavi Kasrı" denilen bu önemli yapıda nöbet tutan kubbe veziri, her türlü dava ve şikayet dilekçesini Divan'a sunmak ve kararları tekrar ilgili ve kişi ve kuruma havale etmekle yükümlüydü. Osmanlı adaleti ve alay meydanının halkla ve hizmetle kaynaşan gerçek işlevini belirten bu yapı ile avlu tamamlanır.

HASBAHÇE

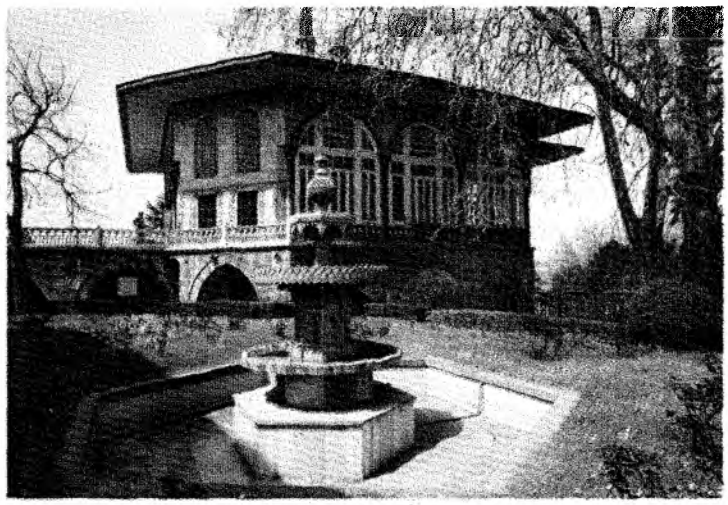
Sarayın ekseninde olduğundan hasbahçeden ayrılan Alay Meydanı, Çizme ve Koz Bekçileri kapıları ile sarayı kuşatan hasbahçeye bağlanır. Tarihte diğer sultan sarayları ve kıyıların emniyetinden sorumlu olan Bostancılar Ocağının denetimindeki hasbahçelerde çeşitli hizmet yapıları ve sultan köşkleriyle çiçek ve sebze bahçeleri, spor alanları vardı. Eşsiz İstanbul manzarasına Bizans ve kara surlarıyla açılan hasbahçenin birçok yapısı 1863 yangınıyla ve Avrupa demiryolu yapımı nedeniyle ortadan kalktı. Surlar, bahçeye burçlar ve çeşitli kapılarla açılırdı. Marmara yönünde her biri irili ufaklı hizmet ocaklarını içeren bu kapılardan ilki Ahırkapı'dır. Saraya ait binlerce atın ahırlarını içeren yapıların sur dışında ve bu köşede olduğu bilinir. Sultan III. Osman, bu köşeye Ahırkapı Feneri'ni yaptırdı. Bundan sonra aynı adlı işlevleri karşılayan koğuşlara sahip Balıkhane Kapısı ve Değirmen Kapı arasında Osmanlı mimarisinin en güzel yapılarından biri olarak bir Bizans ayazması üzerine 1591'de Davud Ağa tarafından inşa edilen İncili Köşk vardı. Günümüze klasik altyapısı gelen bu çıkmalı köşkten sultan ve valide sultanlar Marmara Denizi ile bahçedeki spor karşılaşmalarını izlerdi. Çini ve kalemişleriyle çok zengin dekorlu olan köşkün 19. yüzyıl sonlarında yıktırılması Türk sanatı adına bir kayıptır.



Bağdat Köşkü'nün İçi

Doğrudan denize açılan hasbahçenin içinde sultan ve şehzadelerin tuttukları Lahana ve Bamya spor takımlarının, ciri, cevgân ve tomak oyunlarını oynadıkları Bizans'tan kalan spor alanlarında nişan taşları ile Tomak, İshâk Paşa köşkleri gibi yapılar vardı. İmparatorluğun çeşitli yerlerinden getirtilen çiçeklerin ekildiği bahçelerin ve Gülhane Kasrı'nın sıralandığı bahçenin bu bölümünü Alay Meydanı'na sarayın vahşi hayvanlarının barındırıldığı Aslanhane bağlandı. Ayrıca saray çöplerini toplayan Mezbelekeşan Ocağı da buradaydı. Sultan Abdülaziz, bahçeye demiryolu inşaatından sonra birkaç kışla ekledi.

Hasbahçe'nin en zengin bölümü, baştan beri bir sahilsaray ve yazlık köşk alanı olarak düzenlenen Sarayburnu yönüydü. Bizans döneminden kalan ve kuleli Santa Barbara kapısı önüne merasim topları konduğundan kapı ve bu alandaki yapılaşma Topkapısı Sarayı olarak adlandırılmış, zamanla bu isim Saray-ı Cedid, yani Yeni Saray denilen tepedeki resmi de saraya da yakıştırılmıştır. II. Mahmud evrinde yıktırılan Topkapısı'nın yanında Yavuz Sultan Selim'in 1517'de Mısır'dan getirdiği mermerlerle yaptırdığı revaklı Mermer Köşk, hasbahçenin en önemli resmi yapısı idi. Sultanların bu köşkte kabuller ve divanlar yaptıkları bilinir. Bu klasik yapılanın dışında Sarayburnu'nun en geniş kompleksini III. Ahmed döneminden II. Mahmud'a kadar yüzyıl içinde yenilenerek genişleyen yazlık sahilsaray oluşturuyordu. Özellikle III. Selim tarafından Melling gibi yabancı mimar ve bahçe tasarımcılarının çalıştığı bu sahilsarayın batı yönünde rokoko üsluplu zengin dekorlu Yeni Köşk denilen sultanın divanhanesi ve Mirhişah valide sultana ait Şevkiye kasırları iç sofralı Boğaziçi yalıları tipinde surların önünde çıkma yapan sahilhaneler-



Bağdat Köşkü

di. Avrupa tarzı geometrik bahçe düzeninde cariye ve kadınefendi dairelerine içeren ve genellikle bir Harem Sarayı olan Sahilsarayın yamacında direkli ve zülvecheyn Hasan Paşa Köşkünün yanısıra Sarayburnu tarafında Valide Sultan ve kılarağası daireleri kendi taşlıkları önünde yapılan ahşap klasik binalardı. Yazlık bir Harem Sarayı olan bu yapılaşma 1863'de tamamen yanarak ortadan kalkmış, mütareke yıllarında da hasbahçede bulunan Bizans sahilsarayına kazı çalışmaları yapılmıştır.

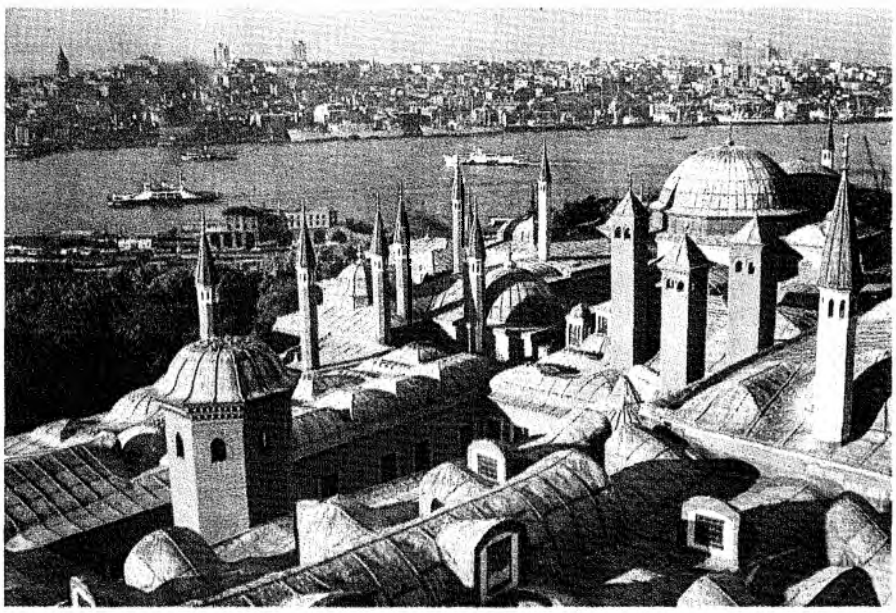
Hasbahçe'nin İstanbul Limanı yönü, diğer yöndeki koğuş ve köşklerle gelişen kuruluşu sürdürür. Bütünüyle günümüze ulaan ilk köşk, Sultan İbrahim tarafından yenilenerek genişletilen Sepetçiler Kasrı'dır. Bizans sur duvarı üzerine ayaklı olarak inşa edilen kasır, çıkmalı bir kışlık ve revaklı bir yazlık divanhanenin aynı çatı altında birleştiği muhteşem bir yapıdır. Uzun kitleyi toplayan kırma çatı ortasında yalancı kubbesi ve revakı örten gizli ahşap kubbesiyle bu zengin yapının revak bölümü zamanla kapatılmıştır. Sarayın Sepetçiler Ocağından veya fevkani olduğundan "Sepet" denilen kasır, Harem halkının donanmanın geçişini seyretmesi için yapılmıştır. Sepetçiler kasrı, tonozlu altyapısı ile aynı zamanda sarayın kapıkhanesi olarak kullanılırdı. Sultanın Hamlacıbaşısı olan Bostancıbaşı'na bağlı Hamlacılar Ocağı'da kasrın yanında idi. İstanbul gezilerini genellikle saltanat kayıklarında yapan sultanlar, Eyüp'teki cülus alaylarına da kayıkla giderlerdi. Sultan'ın kayığını Bostancıbaşı idare eder ve kıyılardaki yalıların listelerinin olduğu Bostancıbaşı defterlerini yanına alırdı. Şehrin ve sarayın emniyetinden de sorumlu olan Bostancıbaşılar binlerce kişilik kadrosuyla devletin en yüksek görevlilerindendi. Geniş bir avlu çev-

resindeki ocakları, Yalı Köşkünün arkasında idi. Donanmanın her sene Akdeniz'e gidiş ve dönüşünü törenle kutlayan sultanlar, töreni, 16. yüzyıl sonunda Sinan Paşa'nın Davud Ağa'ya yaptırdığı çıkmalı ve revaklı açık bir divanhane halindeki Yalı Köşkünden izlerdi. 19. yüzyıl sonunda yakınındaki Demir Kapı ile yıktırılan bu köşkten itibaren hasbahçe sarayı kuşatarak şehirden ayrılır ve kara surlarıyla Soğukçeşme Kapısına bağlanırdı. İbrahim Paşa'ya ait gizli bir kapının da olduğu surlar bu yönde ve 18. yüzyılda sadaret dairesi haline gelen Bab-ı Âli'nin karşısındaki çokgen bir kule köşk olan Alay Köşküne bağlanır. Klâsik devirlerde yeniçeri, esnaf ve yabancı ülkelere gönderilecek elçi alaylarıyla dramatik ayak divanlarına sahne olan Alay Köşkü, sultanların şehir yaşamını izledikleri bir kuleydi. 1820'de II. Mahmud tarafından Ampir üsluba göre yenilenen kulenin çokgen divanhanesini soğan tipli bir kubbe örter. Girişi rampalı olan köşkün işlevi Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşkünde tekrarlanmıştır.

Hasbahçeden günümüze ulaşan en önemli yapı, Çinili Köşk'tür. 1472'de Fatih Sultan Mehmed'in Timurlu mimari üslubunda yaptırdığı köşk, 4 eyvanlı kubbeli holü ve köşe odalarıyla Asya-Türk mimari geleneğini İstanbul'a taşıyan ve sultanın uluslararası anlayışını sergileyen seçmeci bir yapıdır. Cephesi sırlı tuğla ve çini mozaik kaplı ola geleneksel yapının cephe düzeni de hasbahçeye bakan çokgen çıkması ve pencereleriyle özgün bir tasarımın ürünüdür. Sultan I. Abdülhamid giriş revağını klâsik üslupta yeniletmiştir. Çinili köşkün arkasındaki havuz ve Fatih'in yaptırdığı Türk tarzı köşk yıkılmış, önüne 19. yüzyıl sonunda Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi yapılmıştır.

DİVAN MEYDANI

Padişah ikametgahı ve resmi yönetimin bütünleştiği iç saray teşkilatının ilk avlusu, saray örgütlenmesinde birun (dış)alan kabul edilen Divan Meydanıdır. Sarayın ikinci avlusu olan meydan, gittikçe küçülen avlular boyutlandırmasında Alay meydanından küçük, Enderun meydanından büyüktür. Alçak bir duvar sistemiyle sembolik olarak korunan iç saraya ve meydana Kanuni'nin Avrupa seferlerinden etkilenen batılı bir kale kapısı düzeniyle girilir. İki çokgen kule arasında Orta Kapı denen Bab-üs Selâm, Kelime-i Tevhid, III. Mustafa kitabeleri ve II. Mahmud'un tuğrasıyla iktidarı vurgulayan kesmetaştan etkili bir giriştir. Yanlarında sarayın protokol görevlileri de olan kapıcıbaşı odalarına sahip olan kapının avluya açıldığı klasik revaklar 18. yüzyılda Baroklaştırıldı. Sadrazam dahil tüm imparatorluk tebasının yetkilerinin bitip sultanın mutlak otoritesinin başladığı kapı ve avluya sadec padişah atla girebilirdi. Kapı revakı, divan günlrinde yeniçeri ve sipahi ağalarıyla kazaskerlerin divan yaptıkları yer olarak da kullanılırdı. Her yerinde yönetime ve yürütmeye yönelik işlevler kazanan ve törensel bir devlet meydanı olan Divan Meydanı, yönetimin zirvesinde bir siyaset meydanıydı. Geniş avlu, sentezci Osmanlı mimarisinin kagir revaklarıyla çevrelenmiş ve her biri ayrı işlevlere yönelik bina ve

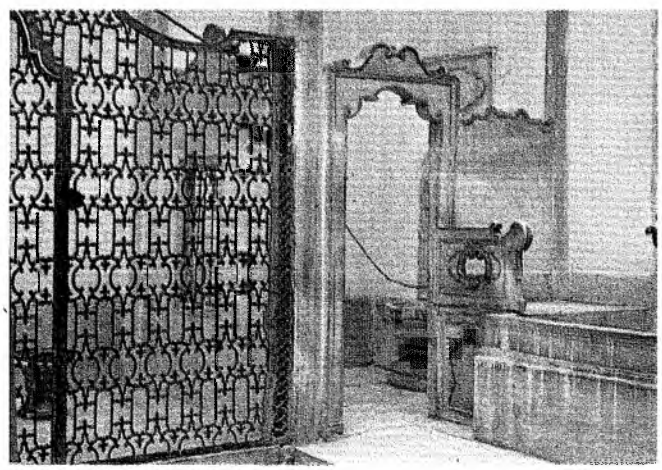


Topkapı Sarayı Genel Görünüm

kapılara taş döşeli patikalarla bağlanmıştır. Disiplinli ve ciddi bir düzenemeyle ele alınan avluda yapılaşma kesin, yönetimsel ve mutlakiyet şemasına göredir. Bab-üs Selâm kapısını ana eksende padişah dairesinin girişi olan Bab-üs Saade'ye bağlayan yol, sultana aittir. Bu yolun bir yanındaki üç hat halinde avluyu bölen patikalar mutfaklara, diğer yandaki üç patika da Divan, Harem ve Hasahır yapılarına ulaşımı sağlayarak yönetimin törensel planını hazırlar. Ayrıntıları teşrifat törenlerinde belirtilen devlet törenleri, özellikle yabancı tanıkların anılarında görkem kazanır. Avlu, cülus, bayramaşma, sultan cenazeleri ve galebe divanlarıyla tam bir tören alanıydı. Selvi, çınar ağaçlarının parmaklıklarla çevrelendiği, çeşitli hayvanların iktidar gösterisi için gezdirildiği meydanda tören günleri dahil, iktidarın sınırsızlığını ve görgüsünü yücelten bir sessizlik hakimdi.

Özellikle Galebe Divanı denilen bu yeniçerilerle sipahilere üç ayda bir verilen ulufe dağıtım töreninde sadrazamın mührüyle açılan avludaki hazineden çıkan sikke keseleri Divan revağında tartılarak ortalara dağıtıldıktan sonra, mutfaklardan getirilen binlerce sahan avluya dizilir ve ordu neferlerinin bunları paylaştığı bir "çanak yağması" yaşanırdı. Elçilerin sınırsız para ve yemek ile etkilendikleri galebe divanlarında yemeğin reddedilmesi ciddi bir kriz alameti idi.

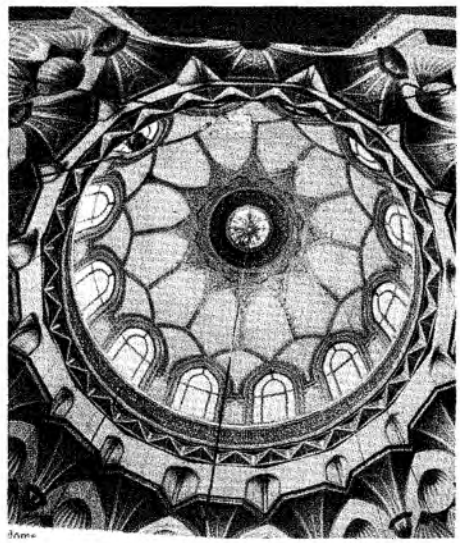
Haftada 4 gün toplanan Divan'a vezirler ve nihayet sadrazam törenle gelir. Divan yolundaki 3 selam taşının önünde temenna ederek Divan ve sultanı selamlardı. Geniş Osmanlı idari yapısında sadrazam sarayında hazırlanan devlet gündemi, Divan'da meşveret meclisinde görüşülerek karara bağlanır ve yasamanın sahibi padişaha sunulurdu. Dar anlamda bir kabine mekanı olan Divan, yönetimin sultanla bütünleşen en üst organıydı. Sultanın mutlak vekili sadrazam liderliğinde kubbe vezirleri, Anadolu ve Rumeli kazaskerleri ile reisülküttab, defterdarlar ve sultanın tuğrasını çekerek kararları hüküm haline getiren Nişancı, divanın daimi üyeleriydi. Sultanın atadığı divana şeyhülislam, yeniçeri ağası, kapdanı-ı derya ve İstanbul kadıları, çağırılmadıkça katılmazlardı. 16. yüzyıl ortalarında imparatorluk sistemi yerleşene kadar ahşap revaklı bir divanhane olan Divan, bu dönemde padişahın harem ve selamlık dairesi kapıları arasındaki konumuyla yönetim mantığını aynen yansıtan bir yerleşime sahipti. Avluya çıkıntılı olarak hazinesiyle birlikte yeni divanhane yapılınca bu yapı mescit, bekleme yeri olarak kullanılmış ve 20. yüzyıl başında ortadan kalkmıştır.


Harem'de Banyo Odası

Sinan'dan önceki başmimar Alaeddin Ali'nin güçlü imparatorluk normlarına göre yaptığı Divan-ı Hümayun binası, kemerlere oturan ikisi açık, üç kubbeli bir mekandır. Adaletin netliğini yansıtan açık kitleli yapıda bilinçli olarak niş ve dolap gibi saklayıcı detaylar kullanılmamıştır. Mermer kaplı ve klasik görünüşlü divan mekanının Adalet Kulesi'ne açılan penceresinden sultan toplantıları izlerdi. Divan icraatını kontrollü olarak serbest bırakan bu uygulamanın yanısıra, minyatürlere konu olan bir adalet sembolizmi Osmanlı iktidar idealinin boyutunu gösterir: Evren sembolü gökkubeye aklı temsil eden zincirle bağlanan küreye, yani dünyaya tasvirlerde kuledeki sultan, adaletin hızlı ve doğru hatlı okunu atmaktadır.

Sabahtan öğleye kadar toplanan Divan üyelerine yemek verilir ve sonra da haftada iki kez sultan tarfından Arz Odası'nda kabul edilirdi. Divan'ın diğer bir önemi de, 19. yüzyıla kadar muhatabı sadrazam olan elçilerle görüşme mekanı olmasıydı. Kabul edilen elçi Divan'da dinlenir, kendisine ve maiyetine hiyerarşisi ve sayısı belli hil'atler giydirilerek insanlar verilirdi. Bu hediyelerin nitelik ve niceliklerinin değişmesi Osmanlı

nezdinde o ülkenin statüsünü belirten diplomatik bir işaretti. Bu amaçla Arz Odası gibi çeşitli tipte döşeme takımlarına da sahip olan Divan'da elçiye çekilen ziyafetten sonra Arz Odası'nda huzura kabul edilirdi. Divan-ı Hümayun'un ikinci mekanı reisülküttab ve divan kâtiplerinin kararları kaydettikleri Divan-ı Hümayun Kalemi'dir. Son onarımlarla 18. yüzyıl sonu rokoko detayların toplandığı bu eş mekanın yanındaki kapalı oda, belgelerin arşivlendiği Defterhane idi. Klasik revakı ve cephesi zengin ve iktidarı vurgulayan alevli bir rokoko programıyla süslenen Divan'ın üstündeki Adalet Kulesi, gelenekten gelen sarayın en güçlü hakimiyet sembolüydü. Önceleri bağımsız bir kule-köşk halindeki yapı, 16. yüzyıl ortalarında Divan'ın ve bu yöndeki Harem yapılarının inşasıyla Harem alanında kalmış ve sultanlar Divan toplantılarının inşasıyla Harem alanında kalmış ve sultanlar ahşap bir cihannüma ile sürekli hanedan ve sultanın şehri izlediği kuleye Sultan Abdülaziz, Balyanlar eliyle Ampir bir cihannüma yaptırdı. Divan'ın arkasında onunla birlikte yapılan çok kubbeli mahfuz Divan Hazinesi ise, yeniçeri ve sipahilerin maaşlarını karşılayan en önemli protokol hazinesiydi. Sikkenin yanısıra devlet erkanına ve elçilere verilecek ihsan, hediye ve hilatlerin de korunduğu hazineden sadrazam sorumluydu.

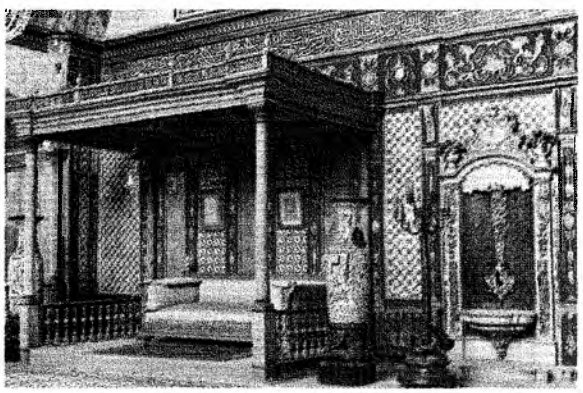

Kutsal Emanetlerin Bulunduğu Bölümün Kubbesi

Adalet Kulesi'ni Divan'a günümüze ulaşmayan kapalı bir geçit bağlayarak Divan'a inmeyen sultanla sadrazamın buluşmasını sağlardı. Bunun yanında 1586 tarihli ve III. Murad'ın Harem'i genişletmesini belgeleyen kitabeli Arabalar Kapısı, küçük boyutlarıyla Divan'ın arkasına saklanan ve muazzam bir kompleks halindeki Harem dairelerinin ana girişidir. Harem kapısına bitişik ve Harem'in olduğu kadar sarayın teşrifat ve taşıma kadrosu olarak çalışan Baltacılar Koğuşu yer alır. Aynı tarihte Davud Ağa tarafından genişletilen Zülüflü Baltacılar Ocağı, iki katlı koğuşu, camii, hamamı ağa odaları ve Çubuk Odası ile bir avlu çevresinde klasik koğuş düzenini gösteren ayrı bir mahalle halindedir. Harem ve sarayda çevresini görmemesi için zülüf veya yaka takan baltacılar, aynı zamanda zengin giyimleriyle sultanın en yakın güvenlik kadrosunu oluşturuyordu. Özellikle konut karakterli camii ve tünün çubuklarının dizildiği çubuk odasıyla bu ocak, arkadaki Has ahır ile de irtibatlıdır.

Saray ve devletin en yüksek görevlilerinden imrahor başı sorumluluğunda birçok imrahor ve seyisin yönetiminde Osmanlı ulaşım ve görkeminin en önemli unsuru olan at kültürünün seçkin ve mücevherli takımlarıyla padişaha ait atlardan oluşan Has Ahır, sarayın Haliç yönünde ve Divan Meydanı'na paralel bir avluda bulunur. Fatih döneminde iç saray planını oluşturacak şekilde Küçük Ahır adıyla kurulan Has Ahır, sarayın bu yöndeki hattını belirleyen yatay ve düz bir ahır binası ve imrahorluk dairesiyle buna bağlanan kubbeli Raht Hazinesi ve avlusundaki diğer yapılardan oluşur. Osmanlı iktidar vurgulamasının en muhteşem unsurlarından ve bir taltif aracı olan rahtlı at ihsan etme geleneği Osmanlılarda efsanevi bir nitelik taşır. Saltanat törenleri ve düğünleriyle her önemli olayda sarayın ve Osmanlı aristokrasisinin karşılıklı olarak at takımları hediye ettikleri gelenek, özellikle yabancı ülke hükümdarlarına gönderilen murassa at takımlarıyla dünya çapında bir üne sahipti. Binlerce altın, gümüş ve sim işlemeli at takımları büyük ölçüde mücevher süslemeli olarak Osmanlı görkeminin gerçek göstergelerindendi. 19. yüzyılda kadrosu daraltılarak Boğaziçi saraylarına taşınan Raht Hazinesi'nden kalan takımlar genellikle Tanzimat döneminin daha sade örnekleridir. Saraya bağlı 4 hazineden biri olan Raht Hazinesi ve at kültürü, saray koleksiyonuna ait zengin bir çadır repertuarıyla tamamlanırdı. Hasahır avlusunda diğer yapılar, avlunun kar-

şı yönünde 1918'de yanarak yıktırılan set üzerindeki Raht Hazinesi ve Baltacılar Hastanesi ile 18. yüzyılda fevkani olarak yenilenen Beşir Ağa Camii ve hamamıdır.

Has Ahır gibi Osmanlı kültüründe başlı başına bir görken unsuru olan Saray Mutfakları, Marmara cephesinde 1574 yılınından sonra Mimar Sinan'ın 10 birimli olarak genişlettiği bir mutfak binası ile helvahane, şerbethane, ahşap camekanlı bir eyvanla açılan kiler ile yağhane, aşçılar mescidi ve koğuşundan oluşan kendi avlusunda bir üretim merkezi idi. Normal günlerde 5 bin, törenlerde 15 bin kişiye yemek hazırlanan mutfaklar imparatorluk sahasının bütününden gelen malzemeyle tarihte ünlü Türk Mutfağı'nın sembolü olmuş bir merkezdi. Enderun avlusunda Kilerli koğuşuna bağlı çok sayıda aşçı, çin porselenlerinden sorumlu serçini ve yemek dağıtımını tabla usulüne göre yapan aşçı yamaklarıyla mutfaklar ocağı sarayın genel yemek üretimini yapardı. Bunun dışında padişaha ait özel bir kuşhane mutfağı ile valide sultan ve kadınefendilerin dairelerinde de mutfaklar vardı. Sarayın Marmara cephesinde etkili ve sembolik bir savunma hattı oluşturan konik külahlı ve kubbeli mutfakların klasik tüteklikleri 19. yüzyıl ortasında uzun bacalarla değiştirildi. Divan, padişah, saray erkânı ve haremden oluşan günlük saray kadrosuna ayrı mönülerin hazırlandığı mutfaklar, günümüzde yeryüzünün en büyük Çin porseleni koleksiyonu dahil olmak üzere her tür servis malzemesinin sergilenmesi amacıyla kullanılır.



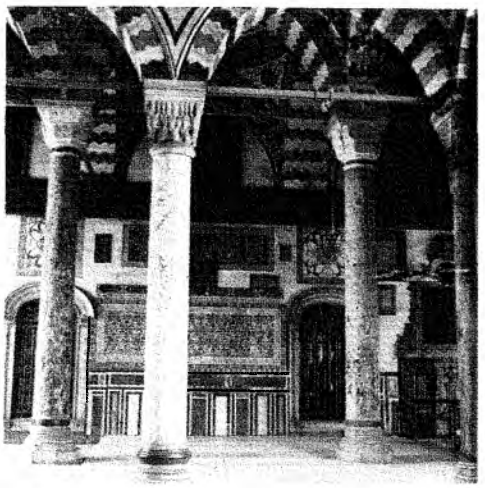
Hünkar Sofası

Divan Meydanı'nın son ve en önemli detayı, Enderun avlusu ve padişah ikametgahını avluya bağlayan kubbeli bir şahniş formundaki Babüssaade yani Ak Ağalar Kapısı'dır. Sistemin zirvesindeki padişahı simgeleyen kapı, cülus, bayramlaşma, sultan cenazeleri, ayak divanları ve seferler ile önemli tarihsel olaylarda Sancak-ı Şerif'in dikilerek toplumun belirli bir amaç için kenetlenmesi amacıyla kullanıldı. Bu törenlerde sultanın gerisinde ve kapı revakında saraylılar, önde şeyhülislam, vezirler ve yüksek devlet erkânı padişaha biat ederdi. Etek veya tahtın saçağını öpmek şeklinde sultanın mutlak iktidarını huzurunda onaylayan biat merasiminde şeyhülislam dini konumu ve fetva yetkisi nedeniyle etek öpmeyen tek kişiydi. Bunun dışında kapı, sürekli kapalı tutulur, sultan yılda iki kez bayramlarda ve her hafta cuma namazı için kapıyı kullanarak gizli hayatını bu kapı ardında sürdürürdü. Doğrudan padişah evinin kapısı olan Babüssaade'yi anmak tarihte birkaç kez büyük krizlere neden olmuş ve ihtilalciler kısa sürede cezalandırılmışlardır. Merkezi iktidarı ve tahtı simgeleyen geleneksel kapı konseptinin gerisinde Enderun, hanedan ve sultanın hayatının bilinmesi imkânsız bulanık görüntüsü, sınırsız olanaklara sahip Osmalı İmparatorluğu'nun ihtişamını artıran en önemli unsurlardandı. Kapının önünde belli günlerde sultana ait mehter takımının müzik icra ettiği biliir.

ENDERUN

Yönetime ve iktidara yönelik mekanlar, kapı arkasında bir ortak çatı düzeniyle bütünleşen Arz Odası ile sonuçlanarak sultanın taht mekanı ile Enderun avlusunu gizler. Edirne Sarayı'nda benzeri gibi Fatih Sultan Mehmed tarafından iç sarayın merkezinde ve kozmik bir odaklanma mantığı ile yapılan Arz Odası, elçi kabul mekanı da olduğundan tarihte hakkında en çok resimli ve yazılı belge bırakmış saray mekanıdır. Doğrudan sultana ait bir ihtişam ve toplantı mekanı olan Arz Odası'nın sınırlı kare mekanına, 1595'de kolosal bir klasik revak düzeniyle görkem kazandırıldı. Bu revakta sultan huzurunda Enderun ağalarının çerağ törenleri yapılırdı. Sultan, devlet erkânı ve elçiler ile "pişkeş" denilen hediyelerin girdiği 3 kapıya sahip olan yapıda Sultan III. Ahmed ve II.

Mahmud'a ait ayet kitabeleri ile Kanuni Sultan Süleyman'ın adını veren klasik cephe çeşmesi bulunur. Dıştan, Akdeniz kültürlerinin hakimiyet sembolü olan renkli mermer kaplaması olduğu bilinen yapının iç duvarları da mavi beyaz çinilerle kaplıydı. Klâsik bir podyum üzerinde yükselen binanın kubbesi 1856 yangınından sonra kaldırıldı ve Ampir üslupta dekorlu bir tonozla yenilendi. Bu dönemde lambri iç kapılar, pencereleri ve Bursa kemerli nişleri somaki mermerle kaplanan Arz Odası'nın yönetimin zirvesindeki sultana ait resmi işlevi, içindeki taht ve sultanı sabit bir tablo gibi gösteren anıtsal penceresiyle vurgulanır. Saray kadrosunun Hasoda'daki törenden sonra padişaha biat ettiği, pazar ve salı günleri Divan Vezirlerinin huzura çıktıkları ve Galebe divanlarında öğleden sonra elçilerin kabul edildiği Arz Odası, klasik devirlerden 19. yüzyıl başına kadar sultanın en önemli resmi mekanıydı. Kanuni devrinden itibaren elçilerle doğrudan konuşmayan sultanların karşısında 17. yüzyıldan itibaren vezirlerin oturarak divan yapmaları da engellenerek sultan figürü, mücevherli tahtı, kostümü, sorguçlu sarıkları, askeri gücü temsil eden kılıcı ve ulemayı simgeleye yazı kutusu ile Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi denilen bir saltanatın sembolü oldu. Özellikle yabancı elçilik heyetlerini çok etkileyen huzura kabulde elçilik mensupları silahsız ve kapıcıları refaketinde Arz Odası'na girerler, güven mektuplarını dragomanlar vasıtasıyla sunarlar ve sultanı temenna ederlerdi. Osmanlı nezdindeki önemine göre ülkelerin diplomatik değerine uygun olarak sayısı 9'a kadar çıkan sırmalı ve mücevherli tahta, ocak, kapı ve pencere örtüleriyle nihali denilen yer yaygılarından oluşan takımlarla Arz Odası kaplanırdı. Başlıbaşına teatral bir saltanat gösterisi olan Arz Odası'ndaki kabullerde sultan, 1596'da yapılan baldaken formlu tahtında otururdu. Altın yüzeyler üzerinde mücevher kakmalı ve çok sayıda askı ile donatılan tahtın iç tavanı ahşap lake tekniğinde yoğun bir hatayı desen arasında 4 adet ejder-simurg mücadelesi sahnesi içeren Asya saz üslubu ve mitolojisi kaynaklı kudret sembolü madalyona sahiptir. Odada klasik bir çeşme ve ocak gibi Osmanlı hiyerarşisini belirten ayrıntıların yanısıra yanda idam edilen görevlilerin abdest alması için bir mekân da vardır. İdam, bazen revakta, genellikle Balıkhane kapısında infaz edilirdi.Dramatik olaylarına kadar Osmalı karizmatik iktidarını tek bir mekanda özetleyen Arz Odası, 19. yüzyılda işlevini kaybederken, süsleme unsuru olarak 2 tona yakın gümüş ve 1 tona yakın altın malzemesini Darphane'ye vermiştir. 1856 yılında taht ve ocak, yaldızlı pirinç malzemeyle klasik üsluba göre yenilendi.

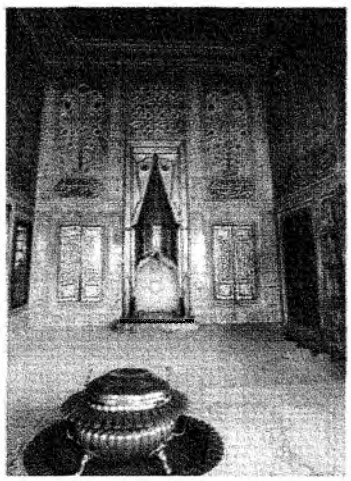

Kutsal Emanetler Bölümü

Sultanın özel ikametgahı olan saraydaki Harem-i Hümayun dairesinin selamlık bölümünü ve saray mektebini oluşturan Enderun avlusunda Arz Odası'ndan başka diğer sultan yapıları avlunun eksenine ve eki köşesine yerleştirilmiştir. Ak ağalar ve Enderun koğuşları ise avlu kenarlarında yatay hatlarıyla sultan yapılarına bağlanarak planı ve sarayın geometrisini tamamlar.

Sultana ait yapılardan biri, Arz Odası arkasında ve avlu ortasındaki Havuzlu Köşk idi. 1572'de büyük olasılıkla Mimar Sinan tarafından bir havuz düzeniyle birlikte revaklı açık bir sofa halinde yapılan köşk III. Ahmed tarafından 1718'de yıktırılarak yerine Enderun Kütüphanesi yapıldı ve Bizans döneminden kalan sütunları yenilenen Seferli Koğuşu revaklarında kullanıldı. Geç klasik üslubun önemli yapısı olarak tonozlu bir alt yapı üzerinde merkezi kubbe çevresinde tonozlu eyvan çıkmalarıyla inşa edilen kütüphaneyi Sultan III. Ahmed, nadide yazmalardan bir bölümü ile doldurarak Enderun ağalarının eğitimi için vakfetti. Hadislerin okunması için giriş karşısın-

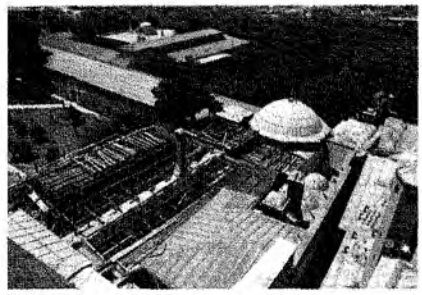
daki eyvanı sultana ayrılan yapının eyvanlarında farklı ölçüler kullanılması, istavros ve Kandilli saraylarından devşirilen klasik çinilere göre düzenlenmesinden ileri gelir. Mermer, işçiliği, fildişi kakmalı kapıları ve malakari örtü dekoruyla muhteşem mekan dıştan mermer kaplanmış ve simetrik revaklı girişine önlü arkalı klasik bir çeşme konmuştur.

Avluda sultana ve iktidara yönelik en önemli yapılar, Arz Odası ile birlikte Hazine ve Hasoda daireleridir. Marmara yönünde avlu köşesinde klasik bir dış sofalı saltanat konutu olarak Fatih döneminde 1462 yılında yapılan Hazine, ikametgah işlevinin yanısıra Rönesans devrinin en güçlü hükümdarı olan II. Mehmed'in hazinesi ve sanat koleksiyonu için de planlandı. Kısa sürede saraya ve hanedana ait bir Enderun ve iç hazine haline getirilen yapının kompozit sütun başlıklı ve yuvarlak kemerli revakı İtalyan Rönesans üslubunu, portalleri Selçuklu tarzını ve sultana ait şahnişli odası Timurlu etkilerini gösteren tarihin erken eklektrik yapılarından biridir. Türk konutunu Osmanlı sarayına taşıyan bu başarılı seçmecilikle Fatih Köşkü, Osmalı mimarisinin sentezci yönünü daha 15. yüzyılda vurgulayan en önemli örnek olarak bilinir. 1718'e kadar Enderun Ağaları ile sultanın yıkandığı anıtsal ve muhteşem dekorlu Enderun Hamamına bitişik konumuyla geleneksel hamamlı bir kasır olan yapının kubbeli camekanı günümüze ulaşmış, ancak yıkanma bölümleri Seferli koğuşunun altında kalmıştır. Hamamın kubbeli örtüsü, bitişiğindeki kare mekanda tekrarlanmış, diğer kare mekanlarda ve köşedeki kompozit revaklı, şadırvanlı mermer terasta yapının konut karakterini vurgulayan çatıyla örtülüdür. Kapı ve pencere kanatları Fatih dönemi ahşap işçiliğinin değerli örneklerini içeren köşkün tonozlu bodrum katı, ana kat planını tekrarlayan ve bir Bizans vaftizhanesini de kapsayan hazine deposudur. Sarayburnu yönünde yüksek saray kitlesini sivil ve anıtsal bir muhkem yapı halinde sınırlayan köşk, cephede düz yüzeylerdeki bölen konsollu şahniş ve kemerli terasıyla Osmanlı ideolojisinin hedefi olan Akdeniz sentezini Sinan'dan önce somutlaştıran bir kitledir.


Şehzadeler Odası

Bu önemine uygun olarak tarih boyunca efsanevi bir finans ve sanat eseri sirkülasyonunun merkezi olan Hazine, devlet hazinesinden ayrı ve hanedna ait bir ihtyat ve mücevherat hazinesiydi. Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen tüm objelerin tarihte korunduğu hazinenin kaynakları, ganimet, hanedan haslarından elde edilen gelir, saraya bağlı Ehl-i Hiref teşkilatının sanatsal üretimi, Darphane ve yabancı ülke hediyelerinden oluşurdu. Özellikle Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferleri ve Memluk Devletini ortadan kaldırmasıyla tamamen dolan hazinenin bu dönemde revakı da kapatılarak mekan kazanıldı. Vasiyeti üzerine hazineye kendinden fazla katkı yapılmadıkça mührünün değiştirilmemesini isteyen sultanın bu dileği imparatorluğun sonuna kadar yrine getirildi. Altın ve gümüş malzemeyle sırmalı işlemeler üzerinde her türlü murassa, eser, taht, sorguç ve askılardan oluşan resmi saltanat mücevherleri ve sultan ile hanedanın takıları, dini Kutsal Emanetler, Türk-İslâm ve İran yazmalarının en geniş grubu, yüzlerce elbise ve döşemelik tekstil ürünü ile yemek ve koşum takımlarının sultana ait olanlarından oluşan hazinenin sayısız objesi sandıklarda ve ana kattaki nişlerde saklanıyordu. Tarihte çeşitli yolsuzluklar nedeniyle hazine defterleriyle sıkı sayımların yapıldığı hazinede ayrıca sultanın gelirlerini içeren altın ve gümüş sikkeler kese ve sandıklarda korurdu. Enderun'daki Hazine koğuşu ve hazinedarbaşı sorumluluğundaki Hazine'ye sultan bu ekiple girer, hele alt kata sikke taşınırken sadrazam bile üst katta beklerdi. Cülus bahşişi ve savaşlarda büyük ölçüde sikkenin ve değerli objenin çıkarılmasına, hatta kriz dönemlerinde tamamen boşalmasına sahne olan hazine, sürekli gelen ve giden kaynaklarıyla imparatorluğun en değerli finans kaynağı olarak Topkapı Sarayı'ndaki varlığını günümüze kadar sürdürdü.

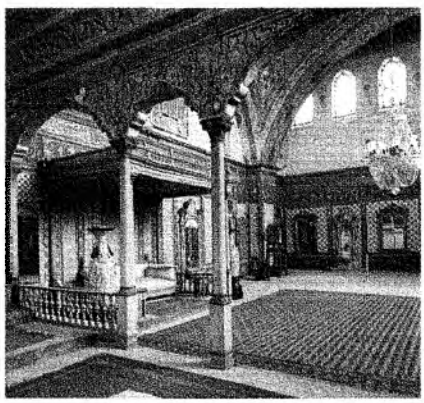
Enderun avlusunda padişaha ait son yapı, avlunun diğer köşesinde kubbeyle örtülü, avlu ve Sofa-i Hümayun yönü revaklı, ilginç dörtlü mekan düzeniyle Hasoda'dır. Enderun'da sultanın selamlık ikametgahı olan yapı Fatih Sultan Mehmed tarafından sarayla birlikte ve ilk koğuş katı eş planlı bir altyapı üzerinde kuruldu. Uçlarda Hasoda veya Silahdar Hazinesi ve Hasodalılar koğuşu ile hamam yapılarına bağlanan mahfuz yapı, planıyla da tipik bir 15. yüzyıl kule köşkü ve Timurlu mimarisini andıran kitledir. Yapının önemi, sadece dekor ve işlevinde değil, fakat konstrüksiyonu oluşturan kemer ve kubbe sisteminin Akdenizli karakterinde de vurgulanarak Osmanlı iktidarı mimariye aktarılır. Karşıdaki Fatih Köşkü'nün eklektik tasarımını daha radikal olarak gerçekleştiren Hasoda, III. Ahmed'in ketebesiyle kitabeleri içeren girişten sonra iki birimli ve sekili düzeniyle erken dönem camii mimarisini andıran Şadırvanlı Sofa, bunun yanında Arzhane ve Hasoda mekanlarından oluşur. Antik malzeme ve görünüşlü Rönesans üslubunda bir şadırvana sahip olan giriş sofası, sultana ilk biat edilen ve sultanın Enderun ağalarıyla görüşüp eğlendiği günlük yaşam mekanıdır. Bunun yanında Arzhane'de Hasoda'daki Sultanı Enderun ve Hasoda ağaları beklerdi. Her dönem yeniden dekore edilen ve bu nedenle Osmanlı çini sanatının ürünlerini karışık bir şekilde gösteren bu üç mekanın dışında yapının en önemli mekanı olan sultan hasodasında 16. yüzyıl sonunda İznik'e ısmarlanan kaliteli çini panolar kullanıldı. Kırmızı, lacivert, açık mavi ve yeşil renklerin hakim olduğu çinilerde irileşen bitkisel motifler, tavus kuşu desenli panolar mutlakiyetin soyut görüntüleri olarak duvarlara kaplandı. 17. yüzyıl ortalarına kadar sultanların geceledikleri oda, aşamalı olarak ve 19. yüzyılda tamamen Kutsal Emanetler'e tahsis edildi. IV. Murad'ın gümüş tahtı, Abbasilerden halifelik makamı ile birlikte Osmanlı saltanatına geçen peygamberin hırkasını korumak için kullanıldı. Hırka-i Saadet denilen Hz. Muhammed'in hırkası, bir malıfaza içinde taş mozaik kakmalı bir nişe konulur veya değişik tipte sandukçelerle Avrupa seferlerine taşınırdı. Sancak-ı Şerif, Peygamberin kılıçları ve diğer rölikleriyle İslâm ve Semavi dinlerin objeleriyle yüzyıllar boyunca dolan Emanet-i Mukaddese ve değerli Kur'an-ı Kerim koleksiyonu hazine ve Silahdar Hazinesinde saklanırdı. Bu işlevine uygun olarak Hasoda Kubbesi 16. yüzyıl başında Memluk tarzı anıtsal bir mukarnas geçişiyle taşınmış, yüzyıl sonunda sözkonusu çinilerle ve çiniden Kaside-i Bürde (Hırka Kasidesi) kitabesiyle kuşatılmıştır. Ayrıca Arzhaneye II. Mahmud, Azhab suresinin bazı ayetlerini kuşak halinde yazdırmıştır. Aynı sultan dairenin pencerelerini ampir üslupta yeniletmiş, dışına anıtsal bir çeşmeyle Hasoda'ya ocak yaptırmıştır.


Topkapı Sarayı Restorasyonu (1978)

Plan düzeni daha küçük olarak aynı dönemde Harem Hasoda'sında tekrarlanarak Harem yapılaşmasına yön veren yapı, Kutsal Emanetler Dairesi olarak koğuşu ile birlikte Cumhuriyet dönemine kadar sarayda kaldı. Siyasal iktidar ile İslâm halifeliğini birleştiren Emevi-Abbasi geleneğini Akdeniz ve Ortadoğu'da çok geniş bir hakimiyet alanına yayan Osmanlı sultanları, resmi ideolojinin temeli olan bu yapılanmayı Hasoda'da yaptıkları özel bir törenle kutladılar. Her sene ramazan ayında sultan ve hasodalıların katıldığı "Pars" denilen temizlik işleminden sonra, ramazanın 15. günü devlet, saray ve hanedan erkânı Hırka-i Saadet'i törenle açarak yüz sürerler ve bu olayda kullanılan mendiller kendilerine "Dest Mal" adıyla verilirdi. İmparatorluğun en önemli töreni olan bu olay, sonuna kadar devam etmiş ve son dönemde Boğaziçi saraylarına taşınan hanedanın Topkapı'daki törene hazırlanması için Mecidiye Kasrı yapılmıştır.

Kırk Enderun ağasından oluşan Hasoda koğuşu, 17. yüzyıl başlarında 19. yüzyılda Destmal Odası olarak kullanılan yandaki koğuşa ve son dönemde revak kapatılarak oluşturulan mekan taşındı. Bu mekanın önünde ve avluya Kâbe yönüyle çıkıntılı yapılan Enderun Ağaları Camii, özgün merkezi örtüsüyle bir Fatih dönemi yapısıdır. Sultanın ağalarla namaz kıldı-

ğı yapının uçlarındaki küçük mescitler, hasoda ve küçük oda ağalarının ibadeti içindi. 18. yüzyılda örtüsü tonozla yenilenerek Tekfur Sarayı çinileri kaplanan mekanın yanındaki mescid, 17. yüzyıl başı İznik çinilerini panolar halinde gösteren değerli bir mekandır. Aynı dönemde Harem'den bağlantılı bir ibadet mekanı arkasına eklenerek sultan ve hanedanın ibadeti sağlandı.



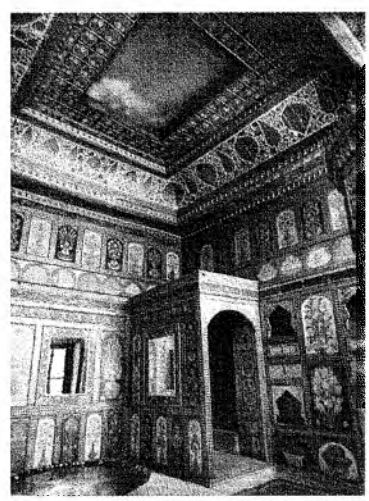
Haremde Hünkar odası.

ENDERUN KOĞUŞLARI

Fatih Kanunnamesinde öngörülen merkezi devlet ve ordu örgütlenmesini gayrimüslimlerden devşirilen bir kadroyla yapılandırmak için düzenlenen Topkapı Sarayı'nın en önemli işlevi bu kadroyu eğiten bir kurum olmasıydı. Sarayın yönetim avlusunu da kapsayan Birun (dış) teşkilatına bitişik sultan ve hanedanın selamlık-harem daireleri, ak ve kara hadım ağalar denetiminde devrişilen kız ve erkek kadronun eğitilerek evlendirildikleri ve "çerağ" çıkarılarak devlet yönetimine tayin edildikleri ocaklardı. Edirne, Galata ve Atmeydanı saraylarıyla Topkapı Sarayı harem ve enderun dairelerinde gerçekleşen ve kapıkulu devşirmelerden bir devlet aristokrasisi yaratan bu eğitimin amacı, geniş imparatorluğu merkezi ve disiplinli bir hiyerarşiyle saraya bağlayarak yönetmekti. Cariyeler kanalıyla hanedanı da oluşturan sistem harem ve selamlıkta benzer koğuş düzeninde belli süreçler ve liyakat aşamalarıyla devam ederdi. Saray ve devlet kadrosunun hanedan dışında zirvesini oluşturan Topkapı Sarayı Enderun Mektebi, sultanın selamlık dairesinde aynı avluda idi. Büluğ çağlarında ordu için devrişilen gençler arasından seçilen acemiler, sarayın Harem dışı dairelerinin amiri olan ak hadım Babüssaade ağası yönetiminde ve aynı adlı kapının yanlarındaki Küçük ve Büyük Oda koğuşlarında on yıla yakın bir süre Osmanlı dili, kültürü, tarih, edebiyat, siyaset, spor ve çeşitli sanatları öğrenerek tam donanımlı bir şekilde devlet görevine tayin edilirdi. Mektebin kalitesi, klasik devirde şehzadelerin de aynı okulda yetiştirilmesinden anlaşılır. Daha üstün yetenekli olanları Enderun'un Seferli, Kilerli, Hazine ve Hasoda koğuşlarında yıllarca yetişerek gerçek bir saraylı olarak beylerbeyi, yeniçeri ağası, kapdan-ı derya, paşa, vezir hatta sadrazam olabilirdi. Ak hadım ağa, saray kethüdası ve silahdar ağası gibi zamanla işlevleri değişen saray amirlerinin şefliğinde yetiştirilen Enderun kadrosu için söz konusu koğuşların yanısıra av için kurulan Doğancılar, musikî eğitimi için Meşkhane, Eczahane gibi yapılar da avluya serpiştirilmişti. Sultanın yakınında dilsizler, cüceler ve musahipleri de barındıran bu disiplinli ve görgülü kadro, 17. yüzyıl sonundan itibaren paşazedeler ile doldurularak Osmanlı fetihleriyle beslenen sistem, cihad devri sonunda bozulmaya başlamış, zirvede başlayan dejenerasyon, ordu ve Osmanlı tarım sektörünün yöneticisi olan tımar sisteminin emanet edildiği devşirme kadrosunun gerilemesiyle genel bir çözülmeye yolaçmıştır. Özel mülkiyete ve sermaye birikimine olanak tanımayan tekelci merkezi devlet örgütünü, toplumu entegre etmekle ve sentezlemekle birlikte devrişme kar drosunun yarattığı kapalı bir aristokratik sınıfın devleti saray ve ulema kavgalarıyla zayıflattığı ve parçaladığı görülür. Sarayla ittifak halinde iken dinamik bir yükselişi gerçekleştiren kapıkulları, bir sınıf haline gelip Osmanlı sermayesini ve iktidarını bölüşmeye başladığında saray ve geleneksel güçler tarafından şiddetle bastırılmaya çalışılmış, Osmanlı tarihinin ezeli ileri-geri çatışması bu sınıfsal oluşum üzerinde yapılmıştır. Sonunda, saraya bağlı Enderun mektebinden 17. yüzyıl sonunda Küçük ve Büyük Oda koğuşları kaldırılırken, devşirmelerin ve ulemanın saraya ve yönetime karşı bir silahı haline gelen Yeniçeri Ocaklarını 1826'da kaldıran II. Mahmud, Enderun mektebini lağvederek çağdaş Tanzimat örgütlemesine, zemin hazırladı.

Babüssaade Ağası'nın Enderun avlusu kapısı içindeki özel dairesi dışında birkaç yüz kişiden oluşan Enderun ağaları, kapalı bir taşlık, hamam ve yatakha-

ne mekanlarının galerili bir kat düzeniyle biraraya geldiği koğuşlarda yaşardı. Ak ağaların da geniş kadrosuyla denetlediği Enderun ağaları Seferli koğuşunda sultanın giyimi, seferleri ve hanedanın başka saraylara göç etmesinden sorumluydu. IV. Murad tarafından kurulan koğuş 1718'de yenilenmiş ve diğer koğuşlar gibi varlığını 1830'lara kadar korumuştur. Kilerli koğuşu, sultanın şahsına ait tüm yemek ve servis işleriyle ilgilenirdi. Sarayın mutfakları bu koğuşa bağlıydı. Hazine koğuşu Enderun'un en yüksek aşamalı ve sorumluluğu en ağır bölümlerindendi. Saray ve hanedana ait Enderun Hazinesi'nin bakımı, sayımı ile yükümlü olan koğuşa saraya ait çok geniş bir Ehl-i Hiref Teşkilatı, Darphane ve Nakkaşhane bağlıydı. Enderun mektebinin sultanın sürekli yakın çevresini oluşturacak şekilde zirvesi, 40 Hasodalı ağanın olduğu Hasoda koğuşuydu. Günlük hayatında ve gezilerinde sultanın yanında olan bu kadrodan devlet görevine tayin, genellikle paşalık, ağalık, beylerbeyilik veya vezaret düzeyinde olurdu. Padişahları giydirecek, üzengisini veya murassa matarasını taşıyacak kadar yakın olan bu kadro devlete birçok vezir ve sadrazam vermişti. Sultanın liderliğinde bir selamlık ve devlet hayatı yaratan Enderun mektebindeki koğuşların şefleri Babüssaade Ağası, saray kethüdası, kilercibaşı, hazinedarbaşı, silahdarlar ve hasodabaşı ile rikabdar ağalar sultanla doğrudan görüşebilen Arz Ağaları idi. Bunlardan hasodabaşında sultanın kendisinde, sadrazamında ve hazinedar ustasında bulunan mühürlerinden biri vardı.


Yemiş odası.

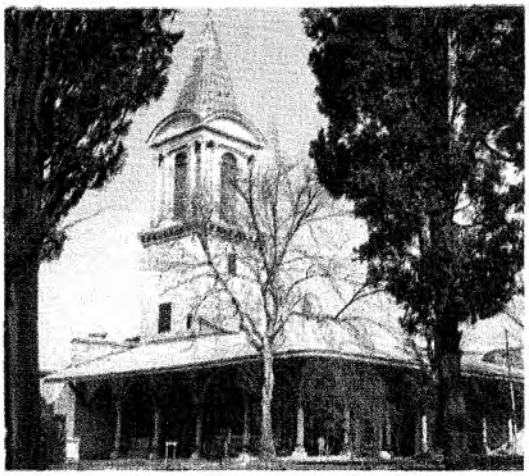
20. yüzyıl başında Hazineye bağlı ve yabancıların özel izinle görebildikleri bir sergi salonu haline getirilerek müze oluşumunu başlatan Seferli koğuyu dışında özellikle kilerli ve hazine koğuşları, 1856 Enderun yangınından sonra klasik üslupta yenilendi. Enderun mektebi kapatıldıktan sonra da önemi nedeniyle Kilerli Koğuşu, Topkapı Sarayı'nın Eski Saray olarak yönetildiği Hazine Kethüdalığı dairesi oldu. Hasoda Koğuşu ise, Kutsal Emanetlerin varlığı ve tören nedeniyle Cumhuriyet dönemine kadar devam etti. Avludaki Kuşhane Mutfağı ve kuşluk, küçük bir yapı grubu olarak Harem'in çıkışını kontrol ederdi.

IV. YER-SOFA-İ HÜMAYUN

Enderun avlusundan koğuşlarla ayrılan ve Sarayburnu yönündeki Hasbahçe'ye doğru alçalan bahçeler ve mermer bir terastan oluşan alan iç sarayın son bölümü olan Dördüncü Yer'dir. Sultanın şahsına ait bir günlük yaşam alanı olan bahçeler, birçok köşk ile Harem ve Enderun'u kaynaştıran mahrem bir Mabeyn halindeydi. Hasbahçe'deki bir hasahır ve çadır köşkü klasik yapıların gerisinde iki farklı seviyesi klasik burçlu bir hisarpeçe ile ayrılan dördüncü yerde Marmara yönünde 15. yüzyıldan kalan bir köşkün temelleri üzerine 1850'lerde ampir üslubunda Mecidiye Kasrı yapıldı. Harem ve zengin dekorlu selamlık bölümlerinden oluşan biniş kasrı, geç dönemde Topkapı Sarayı'nda devlet törenleri için gelen sultan ve hanedanın dinlenmesi amacıyla yapıldı. Köşkün yanında bu alanın bakımından sorumlu Sofa Ocağının Camii, tek birimli etlektik bir yapı halinde günümüze ulaşmıştır. Bahçenin hasbahçeye açılan III. Yeri Kapısı, Mecidiye Köşkü üslubunda Ampir düzenleme halinde yenilenmiştir. Aynı üslupta kasrın yanındaki tek mekan, Mecidiye kasrına gelen ziyaretçilere gardrop mekanı olarak hizmet veren Esvap Odası'dır.

Bütünüyle bir padişah bahçesi ve terası olarak düzenlenen Sofa-i Hümayun alanında kalıntıları Hekimbaşı Kulesi olarak başlayan burçlu hisarpeçe, Sofa Köşkünde Antik karakterli bir kapıyla Bağdad Köşkü altyapısındaki çokgen Bayezid Kulesine bağlanır. Bu köşede dik açıyla dönerek Sünnet Odası yerindeki bir kuleye ve Hasoda önünde geçerek Harem'in sınırında I. Selim Kulesi'ne bağlanan hisarpeçe, Harem'in ilk yapılaşmasını oluşturan Başhaseki ve Ustalar dairesi olan kule- köşklerle erken dönem kale-sara-

yın şemasını tamamlar. Köşklü burçlardan oluşan bu yapılaşma, sarayı Selçuklu geleneğine bağlar. Özellikle 17. yüzyılda yenilenen ve zengin dekorlu mekanlarla sivilleştirilen bu askerî karakterli mimarî, büyük havuzlu bir sofa-i hümayun terası ile iktidar boyutuna yükselerek Hasoda'ya bağlanır. Hasoda, Akdeniz iktidar geleneğinin uzantısı ve Yavuz Sultan Selim'in Mısır'dan getirdiği porfir ve mermerlerle kaplanmış, üst duvar bölümlerine çeşitli dönemlerde çini kaplanmıştır. Özgün revakları 17. yüzyılda teras genişletilirken tonozlu bir revakla da donatılan Sofa-i Hümayun terası, eşsiz mimarisi ve köşkleriyle sultanların günlük hayatlarının yanısıra meşveret meclislerini topladıkları bir divan yeri, çeşitli saray eğlencelerini ve sünnet düğünleri yaptırdıkları önemli bir yazlık divanhane halindeydi.

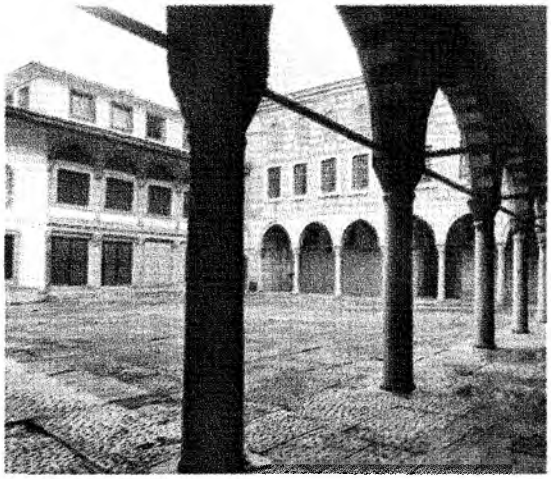

İç avludan bir görünüş

IV. Murad ve Sultan İbrahim devrinde mermer teras tonozlarla genişletilmiş ve havuz küçültülerek terasa sultanın başarılı seferlerini kutlamak için Mimarbaşı Kasım Ağa tarafından Revan ve Bağdad köşkleri yapılmıştır. Safevi etkisini Osmanlı üslübuyla kaynaştıran her iki hasodada eyvanlı ve kubbeli çokgen merkezi plan uygulanmış, mekanlar dıştan zengin bir evak içine alınmıştır. Sarayı kent cephesinde noktalayan bu perspektifli yapılar iç ve dıştan zengin bir çini kaplamasıyla donatılarak iktidar sembolizmi başarıyla kurulmuştur. 18. yüzyıldan itibaren Enderun ve sultan kütüphanelerine dönüştürülen köşklerin bulunduğu mermer teras havuza ve bahçelere bakan iki şahniş ile detaylandırıldı. Sultanların bu alandaki etkinlikleri izledikleri ve yazları iftarlarını açtıkları şahnişlerder bahçe yönündeki tombak kaplı bir baldaken strüktür halindedir. Havuza açılan diğer şahniş 18. yüzyıl başında muhtemelen III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü nedeniyle erken Barok kabartmalarla dekorlandı. Bir seyir havuzu olarak ortasında klasik fıskiye düzeninin olduğu havuz, Gerome gibi oryantalist ressamların tasvirlerinde erotik Harem sahnelerinin fantastik dekoru oldu. Bu batılı hayal gücüne karşın, Sofa-i Hümayun ve hasbahçe "halvet" ilan edilerek ve gerekli önlemler alınarak, Harem ve Hanedan mensuplarının da eğlendiği bir yerdi. Özellikle 18. yüzyılda Flachat, gizlice tanık olduğu bu tip bir gece halvetini tatlı üslubuyla anlatır. Zaten Sofa-i Hümayun, gerideki küçük bir kapıyla Harem'e bağlanarak sultanın Hasoda ulaşımını sağlıyordu. Sultanlar sofaya bu yöndeki at rampası ve Hasoda altındaki merdivenle de ulaşırlardı.

Mermer terasın son klasik köşkü, 1640'da Sultan İbrahim'in Kanuni Köşkü'nü yenilemesiyle oluşturulan Sünnet Odası'dır. Erken dönem burçlarını hatırlatan bir çıkma halinde terastan bağımsız dörtgen ve tonoz örtülü yapı, büyük ölçüde önceki dönem köşkü ve saray yapılarından getirilen sıraltı, mavi-beyaz ve renkli sır tekniğinde devşirme çinilerle iç ve dıştan kaplıdır. Bunlar arasında yapının cephesine belli bir disiplinle yerleştirilen ve Kanuni devrinde baş nakkaş Şah Kulu'nun deseni üzerine İstanbul'da üretilen tek parça 5 adet mavi-beyaz çini pano Osmanlı sanatında eşsiz bir uygulamadır. Asya kökenli saz üslubunu hatayi grubu desenle kıvrak bir şemayla veren panolardaki kuş ve chi-lin figürleri, Türk ve doğu düşüncesinin geleneğini tasvir eden bir uygulama olarak Osmanlı sarayındaki yerini alır. Bu panolar ve cephe, yoğun bir Osmanlı desen programı veren çini kaplaması ve Çin bulutu desenli panolarla tamamlanır. Zamanında da çok değer verilen panolar, taklit edilerek Bağdad köşkünde tekrarlanmıştır. Hasoda cephesindeki mermer kaplama Revan ve Bağdad Köşklerinde de yinelenmiş, havuz ile hasoda arasında Memluk tarzı bir kanal düzeni konmuştur. Bu kanalın bağlandığı selsebil, II. Mahmud tarafından Ampir bir çeşmeyle yenilenmiştir.

Mermer terasın gerisinde ve altında kalan Lala Bahçesi sözkonusu hisarpeçeye 17. yüzyılda Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın eklediği bir köşkle değerledirildi. Yazlık ve çift taraflı bir divanhane olarak yapılan köşk, III. Ahmed tarafından onarıldıktan sonra 1752'de rokokolaştırılan ahşap, alt bahçeye sütulu birer çıkma halinde açılan bir yapıdır. Fransız rokoko dekorasyonunun figürsüz olarak başarıyla uygulandığı iç mekanında her iki yönde açılan yatay pencre sırası ve üzerideki ışıklarıyla yapı bahçeyle mekanı bütünleştiren bir camekan gibidir. 1699 tarihli Anadoluhisarı Köprülüler yalısını andıran görüntüsü Topkapı Sahilsarayı'nda bazı köşklerde tekrarlandı. Yanında kışlık bir kapalı divanhaneyi içeren Sofa Köşkünü sultanların halvet eğlencelerinde de kullandıkları bilinir.

Hisarpeçe, pencereli bir duvarla Hekimbaşı kulesine bağlanarak kesilir. Enderunun arz ağalarından baş lala denetimindeki dördüncü yer ve kule, hekimbaşıların geçici olarak kaldıkları ve ilaç hazırladıkları mahfuz bir yapıdır. Kulenin dendanları pencere haline getirilmiş ve 17. yüzyılda IV. Murad için bahçedeki spor karşılaşmalarını izlemek amacıyla duvarına taştan bir taht konmuştur.


Harem Valide Sultan Avlusu

Böylece Osmanlı saray örgütlenmesi ve iktidarının odağında sistemi yansıtan ve yüzyıllarca imparatorluk ve dünya politikasına yön veren Topkapı Sarayı'nın Birun ve Enderun yapılaşması yerini karizmatik Harem dairelerine bırakır.

HAREM DAİRESİ

Tarih boyunca İslâm Harem düzeninin uzantısı ve saray ölçeğindeki örneği olan Topkapı Sarayı Harem dairesi, dış dünyaya kapalı Osmanlı hanedanı ikametgahı olduğundan sürekli olarak hakkında fikirler ve hayaller üretilerek gerçek kurumlaşmasından ve mimari gelişiminden uzaklaştırılmış bir yapılar grubudur. Yaşantısı ve mimarisi konusunda bilinçli olarak toplumdan hayranlık dolu bir kıskançlıkla yaklaşan batılı kaynaklar cariyelerin bir daha çıkamadığı, şehzadelerin sürekli öldürüldüğü ve sınırsız bir israfa dayanan erotik mekanlar bütünü olarak algılanan Harem, devleti yıkan çeşitli entrikaların yaşandığı ve kadınların sürekli yönetime karıştığı olumsuz bir rekabet yuvası, trajik bir sahne olarak görüldü. Türk tarihçiliğini de etkileyen ve 19. yüzyılda hanedan Harem'den taşındıktan sonra giderek harap olan Harem'in dramatik ve loş atmosferinden de kaynaklanan bu kısır anlayış, son zamanlarda Osmanlı tarih ve mimari araştırmaları doğrultusunda değişti. Harem'in devlet ve saray örgütlenmesinden soyutlanan bir zevk alemi olmadığı, yönetim kadrosu ve Osmanlı zadeganını besleyen bir eğitim kurumu olduğu ve hanedanı oluşturduğu anlaşıldı. Merkezi iktidar anlayışının tarihte en önemli örneklerinden biri olan Osmanlı sarayında devşirme-kapıkulu sistemine dayanan kurumlaşmasının bir kanadı Harem dairesiydi.

Harem'e yerli ve yabancı kaynaklar çok az ve geç dönemlerde ulaşabildi. Sarayın dıştan genel tasvirlerinin yanısıra, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda yabancı elçilik mensupları ve tüccarlar, saray halkından edindikleri kesintili bilgilerle ve hanedan başka saraylardayken gizlice Harem'e girdiler. Bu bulanık bilgiler, Osmanlı mimari gelişimi ve kurumlaşma mantığı ile 19. yüzyıl Boğaziçi saraylarında artan ilk elden tanıklıklarla beraber kavrandığında gerçek bir saray ve Harem görüntüsü canlanır. Bu nedenle Harem araştırmaları, imparatorlu örgütlenmesi mimarisi ve anılarla birlikte yürütülmek zorundadır.

İlkçağlardan beri bilinen ve ilkel anlamda çeşitli kültürlerde görülen kapıkulu ve Harem kurumlarının en ileri evresi Osmanlı yönetiminde yaşandı. Bu düzenlemenin tek amacı, tarihin en büyük merke-

zi-mutlaki sistemlerinden biri olan Osmanlı'nın geniş ve coğrafyası içinde bütünlüğü koruyarak sistemi saraya bağlamak ve sürdürebilmekti. Sistemin özü, özellikle Osmanlı yükselişinde genişleyen topraklardaki gayrimüslüm çoğunluğa karşı, güçlü bir İslâmi cihad ve sosyal yapı temelinde Osmanlı lehine şenlendirilen bölgelerden özel olarak seçilen kız ve erkeklerin Osmanlı İslâm kültürüne göre yetiştirilerek toplum bütünlüğüne katılmasıdır. Bu donanımın halk tabakaları dışında en önemli bölümünü saray denetimindeki üst düzey ordu kurumlaşmasında devşirme yeniçeri ve sipahi kadrosu ile saraya alınan kapıkulları oluştururdu.

Erken Osmanlı çağında her ortaçağ devleti gibi yabancı hanedanlarla siyasi evlilikler kuran ve feodal bir siyasi yapılanma içinde dinsel ve etnik rekabetin yerel olarak yaşandığı ortamda Osmanlıların da bütüncül bir toplum yapısına sahip olmadığı bilinir. Ancak zorlu bir Anadolu-Türk rekabetinden sonra ve özellikle Bizans'ın ortadan kaldırılmasıyla Anadolu ve Rumeli'nin yöneticisi olan Osmanlılar, Roma İmparatorluğu'nun da varisi olarak İslâm ideolojisinin ve doğu dünyasının son hakimiyet dönemini açtılar. Tüm bir Akdeniz uygarlığını tarihsel varlığıyla devralan Osmanlıların bu görkemli kuruluşu sürdürmeleri sentezci, barışçı ve entegre edici bir yönetim anlayışını benimsemelerine bağlıydı. Bu amaçla yönetimin fiili gücü ordu ve sarayın oluşturulmasında Türk ve Müslümanlar dışındaki yabancı unsurların da İslâm kültürü hakimiyetinde katılımı bu devşirme sistemi ile sağlanarak merkezi kültür ve yönetim anlayışı tarihin en uzun süreli imparatorluk örgütlerinden birini yarattı. Osmanlı yönetiminin aynı adlı hanedan tarafından tek elden 600 yıllık idaresinin temelinde de Harem'de kurumlaşan devşirme cariye düzeni vardır. Devşirilen erkekler, çocukluk çağlarından itibaren Osmanlı-İslâm kültürünü öğrenebilmek için önce Türk ailelerin yanında yetiştirilirler, sonra da "acemi" adıyla orduya alınırlardı. Yıllar süren ordu eğitiminden sonra Osmanlı ordusu ve mülki idaresinin iskelet kadrosunu oluşturan devşirmeler kendilerine üretim ve asker çıkarma şartıyla verilen tımar arazileriyle imparatorluğun tarım sektörünü de yönetirdi. Bir bütün olarak devlet, ordu ve ekonomik hayatı hanedanla birlikte düzenleyen mutlaki Osmanlı zadegan sınıfının kapıkulu kanadının yanında Türk ve Müslüman unsurlar şeyhülislamlık kurumuyla temsil edilen Osmanlı aydın takımını kapsayan ulema ile oluşurdu.

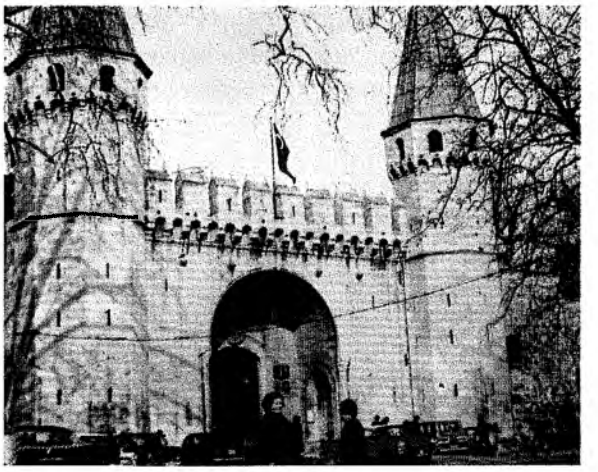
Bu İslâmi renkteki alaşımı en net şekliyle yansıtan Osmanlı'nın Topkapı Sarayı'nda sultanın ikametgahının selamlık ve harem daireleri, disiplinli birer eğitim kurumu olarak devşirme-kapıkullarını cariye ve ağa şeklinde ikiye ayırarak yetiştirirdi. Sarayın birun yani dış düzenini oluşturan Hasbahçe, Alay ve Divan meydanlarındaki hizmet ve resmî yönetim kurumlaşmasının arkasında padişahın evini meydana getiren Sarayburnu ve Haliç yönündeki avluları Enderun adıyla erkek devşirmelerin oluşturduğu selamlık ve cariye olarak kızların teşkil ettiği Harem daireleri ile doluydu. Bitişik ve benzer koğuş teşkilatlanmasıyla bu bölümlerde yetişen kadro, Harem ve Enderun düzeninin devamı için ayrılan seçkin bir grup dışında "Çerağ" yöntemiyle birbirleriyle evlendirilerek yönetime tayin edilirdi. Yönetici adayı olan Enderun ağasının ailesini oluşturan cariyeler aynı zamanda hanedanı da biçimlendirerek sistemin zirvesindeki Osmanlı saray haremini yaratırdı. Osmanlı yönetim aristokrasisini oluşturan devşirme sisteminden beslenen sarayın harem teşkilatı, önemine uygun olarak aşamalı bir şekilde varlığını duyurmuş ve Topkapı Sarayı harem mimarisinin gelişimi şekillendirmiştir. Bu gelişim 15. ve 16. yüzyılların ilk yarısını kaplayan ilk dönem, Kanuni Sultan Süleyman'a ait ikinci ve Sultan III. Murad saltanatıyla açıklanan üçüncü dönemler halinde Harem mimarisi ve kurumlaşmasını yaratır. 1665 Harem yangınından sonra yenilenen inşaat ve 18. yüzyılda batılı üslupların mimari örnekleriyle Topkapı Harem'i en geniş sınırlarına ulaşarak yaşantısını sonuçlandırır. 19. yüzyıl ortalarında hanedanın Boğaziçi saraylarına taşınmasıyla Harem dairesi, cariyeleri ve önceki saltanat döneminin harem teşkilatının barındığı bir "Eski Saray" olarak kullanıldı.

1. DÖNEM

Gayrimüslüm kökenli kadınlardan oluşturulabilen İslâm harem düzenini aristokrasi ve saray kadrosunu kapsayacak bir boyuta ulaştırarak sistemleştiren Osmanlı'nın ilk dönem saray kurumlaşmasında bu

oluşum aşamalı olarak gerçekleşti. Cariyelerin yanısıra siyasi evliliğe dayanan ve başka hanedanlardan gelen sultan eşlerinin mutlak otorite düzenine uygun homojen bir haremi oluşturmadığı kesindir. Nitekim zaman şartlarının yanısıra erken dönemlerden entegre bir harem mimarisinin günümüze gelememesinin başlıca nedeni heterojen harem düzenidir.

Edirne Sarayının Topkapı Sarayı haremi ile klasik dönemlerde karşılıklı etkileşiminden gelişen düzeni bir yana bırakılırsa Topkapı Sarayı harem dairesi 16. yy. ortalarına kadar sarayın kale görünümünü tamamlayan bir konut görünümündeydi. İç saray geometrisinde burçlu hisarpeçe düzeninin devamı olan liman yönündeki I. Selim kulesi ile Adalet kulesi gerisindeki cümle kapısı arasında birer kule köşk halinde sivil burçlar olarak çıkıntı yapan ustalar, kadınlar ve belki şehzadeler dairesi ilk dönem haremini oluşturuyordu. İç sarayı bu yönde sınırlayan Has Ahır- Sofa bahçesi hattını oluşturan duvar gerisinde harem bahçesi ve manzaraya açılan iki taşlıktaki iki daire düzeni, aynı zamanda dış sofalı Türk evinin saray boyutuna taşınmış bir örneğiydi. Fatih döneminde simetrik saray kuruluşunu sürdüren harem düzenini bir uçta Adalet kulesine diğer uçta ise Selim kulesine açılan iki rampalı ulaşım sistemi sınırlıyor ve koruyordu. Kurumlaşma aşamalarını da belgeleyen bu ilk dönem harem mimarisi günümüze Melchior Lorichs'in İstanbul panoramasını betimleyen rulosuyla da ulaşmıştır. Bu kısıtlı fakat kagir ve çift kat revakla Akdenizlileşen harem düzeninin geçici kullanıma uygun olduğu 19. yy'a kadar bir harem sarayı olarak işleyen Eski Sarayın varlığından da bellidir. Sultanın selamlık dairesini oluşturan Enderun avlusunu resmi Divan meydanından ayıran ve sultanın tahtını somutlaştıran Babüssaadenin bulunduğu duvar eksenindeki Harem'in cümle kapısı, sonuna kadar hanedan dairesinin ana girişi olarak kaldı. Bu girişe açılan ve sürekli haremağalarının kontrolündeki holden haremin merkezindeki taşlığa çıkıntı yapan ilk daire, haremin yönetici kadınları olan ustalar dairesidir. Daire, haremin tüm yapılarının geliştirildiği ve sultan başta olmak üzere hanedanın ulaşım hattı olan Altınyol koridoru ile karşıdaki en önemli harem yapısına bağlanır.


Topkapı Sarayı Girişi

Bu daireyi kullanan ustalar haznedar usta ünvanıyla padişahın haremdeki kadın vekilleriydi. Padişahın dört mühründen birine sahip olan Baş haznedar kalfa, Kızlarağası gibi bir görevle haremin iç düzenini yönetirdi. Doğrudan kalfaları yöneten ve sultan cariyeleri kadrosunu oluşturan haznedar ustalar, hanedanın dışında sınırsız bir yetkiye sahipti. Bu nedenle daireleri harem girişinde hanedanın avlusu olan valide taşlığında düzenlenmişti. Hatta sultan valide ve kadınefendiler daireleriyle manzaraya kapanan çatıya bir cihannüma yapılarak manzaradan faydalanma hakkı kazanmıştır. II. Mahmud döneminin ampir süslemeli mekanıyla günümüze gelen bu cihannümanın sultanın hayatını kurtaran Cevri Kalfa için yenilenmesi ihtimali vardır. Haremin güvenilir kadını başhaznedar kalfa, valide sultan olmadığı dönemlerde onun dairesini kullanarak haremi yönetir ancak, bu ünvanı alamazdı. Bazen sultanların kadınefendilerini haznedar usta tayin ettiği görülürdü.

Dörtlü mekan düzeniyle Enderun'daki Hasodanın daha küçük bir eşi olarak haremde yapılan kadınlar dairesi, son döneme kadar saray-ı duhteran, yabancıların sultana sarayı olarak adlandırdıkları bir kadınefendi dairesiydi. Dairenin benzer planlı iki odası, haremin kadınlar yönünde başhaseki ve kadınefendilere, mabeyn ve şehzadeler taşlığına bakan diğer iki odasının ise 16. yüzyılın ortalarına kadar sultana ait olduğu sanılır. Bu ilk dönem harem düzenini mabeyn taşlığını sofayı hümayun ve selamlık hasodasına bağlayan I. Selim kule köşkü tamam-

lardı. Hamamlı mahfuz bir kule olan köşk, 18. yüzyıla kadar haremağalarıyla denetlenen şehzadelerin yaşadığı bir yapıydı. Köşk, bir yanda hareme altınyol koridorunun devamı olan bir revakla bağlıydı. Sultan, hasodaya gidişte bu geçidi kullanırdı. Sözkonusu daireler daha sonraki dönemlerde harem kurumlaşması tamamlanınca değişse de ilk dönemdeki görüntüsünü kısmen korur.

II. DÖNEM

Bir yönetim ve selamlık sarayı olarak kullanılan Topkapı Sarayı harem dairesi, Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar sistemin askeri karakterine ve yoğun seferler sürecine uygun olarak eski saraydaki harem düzeninin bir şubesi olarak çalıştı. Ancak, imparatorluğun okyanuslardan Viyana'ya kadar uzanan alanında doğal sınırlarına dayanması ile yönetim merkezi İstanbul ve saray kurumlaşması hızla sivilleşerek kendine özgü bir başkent kültürü geliştirdi. Tarihte muhteşem Süleyman devri olarak adlandırılan bu parlak ve evrensel Osmanlı çağında rönesansa paralel bir İslâm sentezi tüm karizmasıyla yaşanıyordu. Mimar Sinan ve saraya bağlı ser mimaran-ı hassa ocağı İznik çini üretimini de alarak başkent ve imparatorluk sahasını mutlak iktidar sembolü olan dinsel külliyelerle bir şantiyeye çevirirken, yeryüzü tarihini değiştiren Osmanlı seferleri ve şenlikleri ile sarayın renkli hayatı gerçekci bir şekilde minyatür sanatına giriyordu. Halifelik sorgucunu sarığına takan Osmanlı hükümdarlığı, Akdeniz ve Hint okyanusunda Barbaros ve ardıllarıyla palazlanan Avrupa kapitalizmine aman vermezken, aynı savaşımı sayısız Avrupa seferleriyle sürdürerek batıya göz açtırmıyordu. Roma, Bizans ve İslâm uygarlıklarının en güçlü varisi olan Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılı, eksiksiz bir uygarlıklar sentezi olarak İstanbul ve saray merkezli bir kültür bütünü halinde Rönesans Avrupa'sıyla birlikte insanlığın varlığını paylaşıyordu. Merkezi strüktürlü Osmanlı Camii Sinan'ın elinde somut bir mutlakiyet gösterisiyle plastikleşirken, dönemin karizmasını temsil eden Hürrem Sultan şehzadelerini toplayıp Eski Saraydan Topkapı haremine yerleşiyordu. Bir Kanuni, Hürrem ve Mihrimah Sultanlar, Rüstem Sokullu Mehmed Paşalar ve Sinan dönemi olan Osmanlı'nın 16. yüzyılında saray hanedanla haremde birleşerek merkezi iktidarını dünya hakimiyeti uğruna güçlendiriyordu.

Devşirme sisteminin özünü oluşturan yeni bir Osmanlı İslâm kimliği kazandırmak adına devşirilen kişinin Osmanlı dışı kökeni ile ilişkisini kesmek Harem'de de sürmüştür. Saraya alınan bir cariye ve Enderun ağası, ismi ve dini dahil Osmanlı saray kültürüne göre yeni bir kimlik kazanır. Bu nedenle cariye ve Enderun'lu hanedana katılarak resmen köle olmaktan çıksa dahi kapıkulu statüsünden uzaklaşamazdı. Bu statünün dışına İslâm kökenli halk ve hanedan erkekleri çıkmıştır. Bu nedenle sultan kendisine çocuk veren cariyelerle evlenmez, onları kadınefendi ve ikbal adı altında sırayla tayin ederdi. Böylece vakıflar ve kentsel mülkiyet alanı dışında özel mülkiyet hukuku tanımayan merkezi Osmanlı yönetiminde fiili olarak sultanın eşi veya sadrazamı bile olsa bir devşirmenin resmen ve kalıcı mülkiyet hakkı ve kişisel hukuku olamazdı. Miri hukuk dışında hiçbir rekabet oluşumuna izin vermeyen Osmanlı tımar, yönetim ve saray düzeninde bu tekelci anlayışı Tanzimat düzenine kadar koruyarak tarihin en geniş ve uzun süreli imparatorluk sistemlerinden birini yarattı. Bu oluşuma, taht kavgalarına yol açabilecek şehzadelerin güvencesiz hayatları da dahildi.

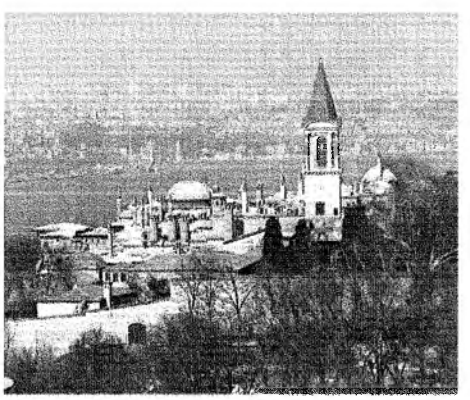
Bütün bunlara rağmen zeki, güzel entellektüel ve karizmatik Hürrem Sultan, Kanuni'nin validesi güçlü Havza Sultanın ölümünden sonra 16. yüzyılda Osmanlı'nın entegrasyonuna uygun olarak sultanın sarayına taşınmaktan çekinmemiş, hatta Atmeydanında şenliklerle kutladığı bir nikahla Sultan Süleyman ile evlenmiştir. Osmanlı mutlaki düzenini sarsan bu radikal tavırla sarayın kalbine yerleşen Hürrem, aşkı ve konumu nedeniyle bağışlanmış, ancak Kanuninin Mustafa ve Bayezid adlı şehzadeleriyle sadrazam İbrahim Paşa iktidara oynadıklarından hayatlarını kaybetmişlerdir.

Cümle kapısı gerisindeki iki taşlıkta erken dönemin konutları olarak Harem, Hürrem Sultan, çocukları, haremağaları ve cariyelerinden oluşan bendeganın gelişiyle Enderun'daki eğitime paralel bir koğuş düzeniyle genişletildi. Sarayın dış düzenine para-

lel olarak Haremin dış teşkilatını oluşturan bendegan için cümle kapısı ile tek başına yükselen Adalet Kulesi arasına, bitişik ve benzer planlı haremağaları ve cariyeler taşlıkları yapılarak taşlıklar çevresinde koğuşlu bir hizmet ve eğitim kurumu oluşturuldu. Dönemin Sinan'dan önceki başmimarı Alaeddin Ali, bu inşaatın yanısıra Harem'i soyutlamak için kuleye Osmanlı şevkâti ve adaletine uygun yeni bir divan binası ile ona bağlı hazine binası ekleyerek sultanın divan toplantılarını izlemesi amacıyla Adalet kulesine yerleştirdi.

Haremin bir kademe öne alınan resmi girişi, dolaplı bir kubbeyle saltanat sembolüne dönüşürken, eksen hanedan şeceresi, dini ayet ve isimleri veren çinili ve kemerli bir sofa ile vurgulandı. Bu arada sultanın Adalet kulesine ve Hareme tebdil geçişi ile Eyüp'te kılıç kuşanmaya giderken kullandığı at rampası uzatıldı. Sayıları birkaç yüz kişiyi aşmayan haremağaları ise taşlık çevresinde çok katlı bir koğuş ile musahipler ve Darüssaade ağası dairesine yerleştirilerek zülüflü baltacılar dairesiyle irtibatlı tam bir saray mahallesi oluşturuldu.

Taşlık ve koridor çevresinde açık ve kapalı bir koğuş düzeninde yaşayan haremağaları kurumu, cariye ve harem teşkilatı gibi varlığı antik dönemlere giden bir oluşum tarihine sahiptir. Önceki dönem sarayları gibi, haremde kadınlarla ilişkileri hadım edilerek önlenen bu kadro, aşamalı olarak Kuzey Afrika topraklarından devşirilen siyahi ağalardan kuruldu. Önceleri Babüssaade Ağalığı adıyla ak hadım kadrosu olarak Enderun teşkilatından Haremi de denetleyen bu kadro, 16. yüzyılda ayrılarak ve Kara ağalar tanımlamasıyla hareme alındı. 16. yüzyıl sonlarında haremin resmi yöneticisi Darüssaade ağası olan teşkilatın şefi, bu görevinin yanısıra, hanedan Medine) yöneticisi olarak hemen hemen sadrazamla eşit bir otoritenin sahibi oldu. Devletin resmi yönetimini yürüten sadrazamın yanısıra darüssaade ağaları bu yetkileriyle hanedan ve vakıflarla beliren özel mülkiyetin amiriydi. Doğrudan başlala adıyla şehzadeleri eğiten ve yaşamlarından da sorumlu olan darüssaade ağaları, yani Kızlarağası, hareme alınan cariye ve ağaların devşirildiği girift bir teşkilatın da başındaydı. Harem, giderek sarayın sultan adına en yüksek amiri olarak gücünü Tanzimat dönemine kadar koruyan kızlarağasının görevleri 19. yüzyılda başmabeyinci ve katipler ve evkaf nezaretiyle dağıtılmış ve gücü resmi yönetimden soyutlanmıştır.


Harem-Genel Görünüş

Taşlığa çıkma yapan hamamlı, baş odalı muhteşem dairesi cümle kapısının yanındaki konumuyla 18. yüzyıl ortalarında I. Mahmud'u yönlendiren Beşir Ağa sayesinde Baroklaştırılmıştır. Üst katında şehzade mektebi olan dairede sultanlar kızlarağası kanalıyla gizli görüşmeler de yaparlardı. Haremağaları baş kapı gulamı, hazinedarbaşı, mehterbaşı gibi işlevi belirleyen görevlilerle haremin finansmanı, kontrolü, hanedanın sahilsaraylara naklini ve harem kadınlarının gezi ve alışverişlerini düzenleyen koruma kadrosuydu. Alışveriş nadir de olsa, esnafın bu taşlığa getirdiği eşyaların alımı şeklinde olurdu. Bu ilişkilerin tarihteki sembolü, saraya tefecilik yapan Esther Kira olmuştur.

Haremağaları koğuşuna bitişik ve cephe yönünde bir taşlığa yerleşen kalfa ve cariyeler koğuşu, revaklı bir avlu çevresinde cariyeler hamamı, mutfak, kilerler ile çift katlı bir koğuş yapısı ve üst katta kalfa odalarından oluşan bir bütündür. Önceleri Hürrem Sultan'ın az sayıda cariyesine ayrılan koğuş, 16. yüzyıl sonunda valide sultanın gelişiyle ve cephe yapılarının inşasıyla manzaraya kapanarak avlulu düzene kavuşmuş ve "piana nobile" (ana kat) halindeki haremin zemin katıyla birlikte ikbal ve kadınefendilere tahsis edilmiştir.

İmparatorluğun gayrimüslim halkından ve fethedilen ülkelerden ganimet olarak seçilen devşirmeler, kız ve erkek olarak müslüman halkın yanısıra ordu ve saraya da sunulurdu. Bu iş için ayrı teşkilatlar kanalıyla saraya getirilen cariye, di-

siplinli bir saray eğitimini yıllarca sürdürek ve Osmanlı kültürüyle yetiştirilerek aristokrasiye katılırdı. İslâmi harem mahremiyetine uygun olarak kapalı fakat parlak bir gelecek vaadeden harem çevresinde yeni kimliğini kazanan cariye, gayriresmi olarak Enderunlu ağa gibi yüksek bir devlet memurundan farksızdı. Yevmiye alır, bir Osmanlı ev ve aile düzeninin bütün inceliklerini eşsiz bir saray kültür ve görgüsüyle öğrendikten sonra gençlik çağında çerağ çıkarılarak enderunda yetişen veya yüksek devlet memurlarıyla evlendirilerek Osmanlı zadegan sınıfının ailesini oluştururdu. Bunların bir bölümü kendi istekleriyle veya seçilerek Eski Saray ve Topkapı hareminde kalarak kurumun sürekliliğini sağlardı. Kalfa ve usta olarak diğer cariyeleri gruplar ve harem işlevlerine göre yöneticiler veya hanım sultan saraylarına gönderilirlerdi. Haremin her türlü hizmetini karşılamak için çeşitli tipte cariyeler istihdam edilirdi. Cariyelerin en seçkinleri sultan ve şehzadeler için haremde özel olarak yetiştirilirdi. Zeki güzel ve entellektüel olanlarının hanedan mensubu adayı olarak eğitildikleri ve gerçek bir iktidara ulaştıkları görülür. Bu bakımdan devşirmelerin Osmanlı sistemine katılmaları bir zorunluk olmakla birlikte gayrimüslim ailelerin çocuklarını yönetime vermeye çalıştıkları bilinir. Harem ve Enderun kadrosunun birbirleriyle evlendirilerek merkezi idarenin güçlendirilmesi o kadar ileri boyutlara varmıştır ki, sultanların kızları ve sultanla ilişkiye giren cariyelerin bile Enderundan yetişen ağalar veya vezir ve paşalarla evlendirildikleri görülür. Hanım sultanlar, muhteşem düğünlerle evlendirildikten sonra Boğaziçi ve Haliç kıyısında sahil saraylara taşınır, eşleri damat olarak vezir veya ünvanlarıyla aristokrasinin en yüksek noktalarına ulaşırlardı. Damatlar çeşitli nedenlerle İstanbul'dan ayrıldıkları takdirde, eşlerini İstanbul'dan götüremedikleri gibi boşanma hakları hanım sultanlara aittir.

Cariyeler ve kadınefendiler taşlığı 16. yüzyıl sonlarından itibaren valide sultanların kesin olarak Eski Saraydan Topkapı Haremine gelişiyle hanedan katı haline getirilen haremin zemin katı ile birlikte ikbal, kadınefendi ve kalfalara verilmiştir. Böylece valide sultan daireleriyle birlikte görkemli bir cephe yapılaşmasına sahne olan haremin bu yöndeki köşesi hanedana en alt seviyede katılan ikballerin en azından hamilelik dönemlerini geçirdiği bir koğu olarak düzenlenmiştir. Üst katına ulaşım karşıdaki kapıdan ve kalfa odalarından sağlanan koğuşun bu kontrollü düzeni sürekli bakım gerektiren hamile cariyelere ait olmalıdır. Yabancı kaynakların uzun oda dedikleri bu koğuşun yanında 16. yüzyıl sonunda eklenen üç kadın efendi dairesi valide sultan ve sultan daireleriyle harem cephesi ve manzaradan yararlanma hakkı hanedanın zirvesindeki kişilere hiyerarşik olarak tanındı. Kadınefendiler taşlığına açılan ve Kırk Merdiven denilen haremin ilk merdiven düzeni, harem bahçesi, valide ve sultan dairelerinin alt katındaki cariye koğuşlarıyla 17. yüzyılda cepheye eklenen bahçedeki harem hastanesi (Horendegan Ocağı)'na ulaşım sağlar. Bulaşıcı olmayan hasta cariyelerin tedavisi için yaptırılan hastane, klasik revaklı bir avlu çevresinde çift katlı koğuşlar, hasta odaları, 16. yüzyıl sonunda cephe yapıları inşa edilince hasbahçeden bir kademe alınarak genişletilen harem bahçesi duvarına yaslanan hamamı, odaları, hastalar kahyası mekanlarıyla geniş bir gasilhaneden oluşur. Büyük Biniş rampasının önüne yapılan hastanede kadın hekimlerin çalıştığı, alt seviyedeki cariye kadrosunun tedavi edildiği ve vefatlarında gasl edilerek köşedeki Meyit kapısından cenazelerin çıkarıldığı bilinir. Bu kapının at rampasına açıldığı kubbeli ve iktidarın sembolü Şal Kapısı ile karşılıklı konumu, İslâm kaderciliğini saltanat düzeyinde de hatırlatan bir düzenlemedir.

Öte yandan, Kanuni ve Hürrem Sultan dönemi haremine eklenen önemli bir yapı da sultan için başhaseki dairesi eksenine inşa edilen harem has odasıdır. III. Murad'ın Havuzlu Köşü yerine yapılan bu binanın bazı çini panolarıyla duvar kalıntıları yeni köşkün temel ve ana katında izlenebilir. Yabancı seyyahların necefli ve feotik görünümlü olarak tanımladıkları Hürrem Sultan dairesi ise çiftli revaklarıyla Fatih döneminin başhaseki dairesine uygundur.

III. DÖNEM

III. MURAT VE III. MEHMED DÖNEMLERİ

16. yüzyılın sonlarında Kanuni'nin şehzadeleri Selim ve Bayezid arasında yıllar süren taht kavgaları ve nihayet Bayezid'in İran'a sığınması Anadolu ve sal-

tanat bütünlüğünü parçalayacak boyutta bir krize neden oldu. Kardeş katlini öngören Fatih Kanunnamesi de tek elden idareyi sağlayamayınca, bundan böyle şehzadelerin Anadolu'ya sancakbeyi olarak gönderilmesinden vazgeçilerek haremde yaşatıldı. Aynı dönemde uzun süredir valide sultanı olmayan harem sistemi, III. Murad'ın validesi Nurbanu Sultanı "Mehd-i Ulya-yı Saltanat" ilan ederek Topkapı Haremine aldı. Hanedanın Topkapı hareminde kenetlenmesiyle harem kurumlaşmasının tamamlandığı bu dönemde, merkezi yönetim bütünlüğünün ve gücünün zirvesine ulaştı. 1578'de Mimar Sinan'ın harem cephesinin ucundaki Kanuni köşkü yerine III. Murad için harem hasodası inşasıyla başlayan bu dönem inşaatı, Haremin Arabalar Kapısı üzerindeki kitabede belirtilen 1586 yılına kadar sürmüş ve bu dönemde hanedan ve harem Eski saray başta olmak üzere Üsküdar, Tersane ve valide sultana ait Yenikapı saraylarına taşınmıştır.

Mimar Sinan ve Mimarlar Ocağı 10 seneye yakın süren bu inşaat döneminde, yeni ve anıtsal bir cephe yapılaşması ekleyerek hanedanın hiyerarşik bütünlüğünü ve sistemin zirvesindeki konumunu muhteşem bir strüktürel mimariyle dünyaya ilân ettiler. 1660'larda Hollanda elçilik ressanı van de Velde'nin panoraması ve Crelot ve Loos tarafından defalarca tasvir edilen cephe Osmanlı sisteminin kalbindeki sarayın harem hakimiyetindeki görüntüsünün İstanbul ve diplomasi alanında ne derece etkili olduğunu gösterir. Mimar Sinan ve Davud Ağa yönetimindeki mimarlar ocağı Topkapı'da tamamlanan hanedanın üst kadrosu için kadınefendi taşlığında kırk merdivenden başlayan kademeli, kesintisiz bir anıtsal cephe mimarisi kurdular. Cami mimarisinden alınan bir ağırlık kuleli duvarla başlayan cephe dörtlü klasik pencereli ve iktidar sembolü kubbeli üç kadın efendi dairesiyle hiyerarşik hanedan düzenini yansıtır. Bunun bir kademe ilerisinde anıtsal bir konsol kademesi ise, kesintisiz olarak Osmanlı mutlakiyetinin sembolü valide ve sultan dairelerini taşır. 18. yüzyılda ahşap daireler ve III. Osman taşlığı eklenmeden önce, bu cephe, valide sultan dairesi köşesindeki balkondan başlayan ve ahşap direklikli, cumbalı, çıkmaları mermer klasik sütunlu bir revağın başladığı valide sultan, hasoda, hünkâr sofası, hamamlar ve nihayet Havuzlu köşkle noktalanan tek parça bir yapı kompleksini klasik iktidar sembolleriyle yansıtıyordu. Cephede Türk evinin bendegana ayrılan alt katları Sinan üslübunun kesmetaş mimarisiyle kemerler içinde üç katlı cariye koğuşları olarak değerlendirilerek geleneksel yaşantı kalıpları bozulmamış, ancak ana katta çıkmalı ve revaklı kuruluş, malzeme ve detayla anıtsallaşarak bir hükümdar konutu yaratılmıştır. Sinan'ın strüktürel ve perspektif veren Akdenizli detaylarıyla donatılan cephe imparatorluğun tevarüs ettiği sentezi cami mimarisi kadar başarılı bir şekilde saray mimarisine aktarır. Bu cephe ile önceki dönemin yapılaşması geriye itilmiş ve taşlıklar kapalı avlu haline gelmiştir. Cephe yapılaşması, Fatih döneminden kalan ve Bizans lahitlerini de içeren Harem duvarına inşa edilerek harem bahçesi bir kademe öne alınmış, kayık havuzu, şimşirlik bahçeleriyle hastane ve şehzadegan dairelerine mekan yaratılmıştır. Bu düzenleme Hünername'de Nakkaş Osman tarafından minyatür olarak tasvir edilir.

Yüzlerce cariyenin ait oldukları hanedan dairelerinin alt katında bitişik koğuşlarda yaşatılmasını tek betimleyen görüntü Melling'in gravürüdür. Osmanlı ev yaşantısında da görülen toplu yaşayışın devamı olan bu düzenleme ana kattaki hanedan hiyerarşisinde bağımsız oda düzeniyle değişir.

Bu dönemde ilk olarak başhaseki dışında diğer kadınefendi ve ikballerin klikleri de önlemek için sultandan ayrıldıkları ve haremin diğer ucundaki kadınefendi dairesine yerleştirildikleri görülür. Kapalı bir revak girişiyle ulaşılan bu üç daire manzaraya açılan ve şirvan denilen asma katlı başodaya, hiyarşiyi belirleyen çini ve ocak düzeni, üst katta da taşlığa açılan ve çocukluk çağında annelerinden ayrılan sultan çocuklarına ait solduğu sanılan iki odaya sahiptir.

Sultan'ın özel hayatı ve ailesiyle ilişkisi, tarihte sürekli bir muamma ve fantazi konusu olarak kalmış, hatta batılının hayal gücünde hayranlık dolu bir kıskançlıkla harem, erotik bir zindan olarak nitelendirilmiştir. Devşirme aristokrasisini besleyen bir eğitim kurumu olan harem dairesi de bu işlevin dışında değildir. Sessiz, disiplinli ve dinamik bir saray eğitiminin yapıldığı harem ve enderunda herşey görgülü

bir itaat ve sadakat düzenine dayanıyordu. Tarihin en hiyerarşik saray protokollerinden birini yaratan Osmanlı sarayında zengin iktidar dekorunun gerisinde devlet sorumluluğunun disiplini hatta askeri karakteri hareme de yayılıyordu. Ana amacı, yönetim aristokrasisini sürdürmek ve hanedanın devamını sağlamak olan haremde bir cariyenin sultan ve şehzadeyle ilişkisi bilindiği kadarıyla pek değişmemiştir. Bu ilişkinin düzenli, kibar ve gizli olduğu görülür. Sultan ve şehzadeler, genellikle cariyeleri akşamları toplandıkları Hünkar sofası, başhaseki dairesi, veya halvet ilan edildiğinde hasbahçelerde görülebilirlerdi. III. Murad'ın hekimbaşısı Domenico Hierosoliminato'ya göre valide sultan, başhaseki, başhaznedar usta ve kızlarağası denetiminde özel olarak yetiştirilen bu cariyeler sözkonusu mekanlarda sultan ve şehzadelere servis bahanesiyle gösterilir, beğenilirlerse mendil veya bir çiçek sunularak gözde adayı olurlardı. Bundan sonra haremde hummalı bir şenlik faaliyeti başlar, gözde ilan edilen cariye valide hamamında törenle hazırlanırdı. Kızlarağası ve başhaznedar usta tarafından sultan hasodasına alınan cariyeyi sultanın odasında beklediği, hatta odada kayıt tutmak amacıyla sultanın güvendiği kalfaların olduğu bilinir. Sultan cariyeden memnun kalırsa cariye için gerçek bir saltanatın kapıları açılırdı. Hamilelik dönemini koğuşta geçiren gözde, çocuk doğurunca törenle ve ilan edilerek sırasına göre ikbal veya kadınefendi olurdu. Sayıları sekizi geçmeyen her iki kadroya tayinle ve çocuk sahibi olarak ulaşılırdı. Silsileyle yürüyen bu sayılar iktidar odağının genişlememesi için sabit tutulurdu. Ancak sultanlar istedikleri cariyeyle beraber olabilir, hatta çocuk sahibi olmasalar da ilgilerine göre bir cariyeyi veliahd annesi olan başhaseki dışında istediği kademeye yükseltebilir veya unvanını geri alabilirdi. Bir nedenle sultanın ilgisini kaybeden kadın, cariyelik statüsüne geri döner, hatta çocuğu olmamışsa çerağ çıkarılır veya eski saraya gönderilirdi. Sultanın ve kadınefendi ve ikballeriyle beraberliği bile nöbet usulüyle olur, bu usulün sultan tarafından ihlali ve şikayet ve rekabete neden olurdu.

Osmanlı- İslâm düzeninde bir kadının gücü, ailenin yöneticisi olarak çocuk sahibi olmasıyla orantılıydı. Cinsel hayattan uzaklaşıp annelik işlevini üstlendikçe kadın toplumda statü kazanırdı. Bu anlayış saray boyutunda sarayın tüm kadrosuyla katıldığı yönetim işlevinde hanedan ve haremin sistemdeki ağırlığını belirler, özellikle klasik dönemlerde babadan oğula geçen saltanat silsilesinde bir kadının sultandan çok evladı olması o kadının karizmasını da aşan bir iktidar garantisiydi. Hürrem, Kösem, Gülnûş Sultanlar, güçlerini güzellik ve entellektüel karakterlerinin yanısıra çok çocuklu olmalarına borçludurlar. Çünkü bu kadınlar, kadınefendilik aşamasındaki iktidarlarını tahta geçen oğullarına valide sultanlık yaptıkları dönemde kat kat artırarak resmen sürdürürlerdi. 17. yüzyılda naibeliği de içeren bir Kadınlar Saltanatı yaratan haremin ataerkil İslâm hükümdarlığını sarsan görüntüsü karşısında önlemler alınmak zorunda kalındı. Cariye ve şehzadelere yönelik olarak ikiye ayrılan bu önlemler, saray tarihinde bir bütündür.

16. yüzyıl sonlarına kadar anneleri olan kadınefendiler dahil cariye ve ağalar ile Anadolu'da sancakbeyi olarak görevlendirilen ve Konya, Manisa, Amasya gibi kentlerde küçük birer saray modelinde yaşayan şehzadelerin ezeli rekabeti sonrasında saraya alınmalarıyla ve devletin bekası için kardeş katlini onaylayan kanunnamelerle III. Murad ve Mehmed'in cülusunda toplu şehzade kıyımlarının kamuoyunda gördüğü tepki üzerine saltanat hanedanın en yaşlı erkek mensubu lehine ekberiyet usulüyle değiştirildi. Bundan böyle, sultanın kardeşlerinin veliahd ilan edildiği saltanatta, şehzadeler 19. yüzyıla kadar sıkı bir denetimle sarayda yaşatıldı. 17. yüzyılda toplanan ve halkın şehzadelerin varlığını kontrol ettikleri ayak divanlarına rağmen IV. Murad gibi güçlü hükümdarlar kardeşlerini yok etmeye devam ettiler. Hatta icraatından memnun olmayan Kösem Sultan, oğlu Sultan İbrahim'i tahttan indirerek öldürtmekten çekinmedi. Diğer bir önlem de sultanınki dışında bir aile görmek istemeyen haremde, şehzadelerin çocuk sahibi olamamasıdır. Böylece tahta çıktığında çocuğu olabilen şehzadenin, kardeşleri yetişkin olduğundan kendi çocuğuna saltanat yolu açabilmesi uzun süre için erteleniyordu.

İktidarın gerçek mağdurları olan ve dramatik hayatları iktidar ve ölüm arasında haremde geçen şeh-

zadeler için 16. yüzyıl sonunda sarayın en geniş dairesi inşa edildi. Şehzadegan dairesi denilen bu yapılar topluluğunun zirvesini, başhaseki ve sultan dairesi ekseninin üst katı ile Altınyolu'u asma katlar halinde bölen girift bir mekan düzeni oluşturur. Bu katın köşesinde kubbeli kemerli ocak ve çini detaylı muhteşem oda, 18. yüzyılda mabeyn taşlığı yeni dairelerle dolana kadar veliahd şehzade odası olarak kullanıldı. I. Mustafa ve Sultan İbrahim'in bu odada ölmeleri, tahttan indirilen sabık sultanlar için de bu mekanların kullanıldığını düşündürür. Şehzadegan dairesi, iktidar katına, Altınyol'a açılan ve harem tarihinin en dramatik olaylarından birine sahne olan Cevri Kalfa Merdiveni ve diğer uçta Şehzadegan merdiveni ile Ocaklı sofaya bağlanır. Altınyola açılan merdivenin altında ve üstünde Enderun avlusunun çıkıntı yapan bölüm, sultana ait kuşhane mutfağıdır. Şehzadegan dairesi, bu boyutunun dışında çok geniş bir alana sahiptir. Şehzadeler için altınyol ve haremin ucunda ilk dönemlerden kalan hamamlı I. Selim kulesinin yanısıra harem bahçesi ve şimşirlikte günümüze kalıntıları ulaşan şimşirlik kafesi dairelerinde kontrollü olarak şehzadelerin yanısıra IV. Mehmed gibi tahttan indirilen sultanlarda yaşandı. Valide sultanların oğullarına verdikleri arslanım ünvanından gelen aslanhane de denilen bu bölüme ait bir kıt'a, IV. Mehmed buraya kapatıldıktan sonra yazılarak günümüze ulaşmıştır...

Saltanatın bütünlüğünü sürdürmek amacıyla gerçekleştirilen önlemlerden biri de kadınlar saltanatından sonra 18. yüzyıldan itibaren kadınların sultanlardan bir erkek çocuk sahibi olmalarına özen gösterilmesidir. Valide sultan olabilecek bir kadının çocuklarının saltanatı boyunca süren otoritesini kısaltan bu önlemle geç dönemlerden itibaren uzun süreli valide sultanlar dönemi kapandı. Şehzadeler ve annelerine ilişkin diğer bir engel de şehzadelerin bulüğ çağından sonra annelerinden ayrılarak haremin diğer ucundaki kendi dairelerinde yaşatılmasıydı. Böylece gençliklerinde annelerinden koparılan şehzade ile anne arasındaki olası işbirliği engellenmiş, ana oğul birbirlerini seyrek görebilmiştir. Çünkü arada iktidarın uygulayıcısı valide ve sultan daireleri vardır.

Osmanlı tarihinde güçlü olduğu dönemde valide sultan olmadan aynı yetkileri karizmatik bir tavırla kullanan Haseki Hürrem Sultandan itibaren 18. yüzyıl başlarına kadar olan dönem gerçek bir harem ve kadınlar saltanatı çağıdır. Osmanlı-Türk düzeninde anaerkil aile yapısının gereği olarak anneye verilen önem, sarayda sultanın validesine Avrupa sarayındaki kraliçe yetkisini resmen tanır. Geniş yetkilere, kadroya ve oğlu üzerindeki nüfuza dayanan valide sultanlar en ilginç ve renkli sahnelerini oluşturan olaylara yön verdiler. Oğlunu her alanda yönlendirerek yönetim üzerinde haremin gölgesini düşüren ilk valide, Nurbanu Sultan olmuştur. III. Murad ve başhasekisi Safiye Sultan ile gerçek bir üçlü yönetim kuran Nurbanu Sultan, gücünün boyutlarını Sinan'a yaptırdığı Atik Valide külliyesinde gösterdi. Bu üçlü için yapılan haremin muhteşem cephe yapılarına yerleşemeyen Nurbanu Sultan'ın 1583'te ölümüyle 1595'den itibaren daireleri Safiye Sultan oğlu III. Mehmed ile paylaştı ve iktidarını Yeni Cami külliyesinin temelini atarak perçinledi. Ancak oğlunun ölümü ile geleneklere göre harem halkı ile birlikte Eski saraya yollandı.

I. Ahmed'den sonra ilk kez uygulanan ekberiyet usulüne göre akli dengesi olmayan I. Mustafa tahta geçtiğinde tarih ve harem sahnesine çocukları IV. Murad ve İbrahim ile birlikte I. Ahmed'in kadını Mahpeyker Kösem Sultan giriyordu. Kösem'i iktidardan uzak tutabilmek için iki kez tahta çıkan I. Mustafa'nın yanısıra ilk reformist sultan olan Genç Osman'ın yenilikçi tavrını şeyhülislamın kızı Akile Sultanla evlenmeye kadar götürmesi, sonunu ve Kösem'in iktidarını hazırladı. Avrupa'nın otuz yıl savaşları nedeniyle Osmanlı'yla ilgilenmediği bu dönemde Osmanlı yönetimi yoğun bir iktidar rekabetiyle çalkalanıyordu. Çocukluğunda tahta çıkan IV. Murad'ın önünde valide sultan olarak Kösem, yeniçeri ağalarının desteğiyle naibe-i saltanat olarak devleti on sene için yönetti. Yeniçerilerin saray iktidarını Kösem Sultan'la paylaşmasına daha fazla tahammül edemeyen IV. Murad'ın fiili yönetimi, Safevilere açılan Revan ve Bağdad seferleri gerisinde özellikle Anadolu ve İstanbul'da tam bir aristokrasi ve celali kıyımı dönemi oldu. Karizmatik ve şiddetli padişah, aynı hızla dünya-

ya veda ederken, Kösem Sultan, oğlunun hışmından sakladığı sultan İbrahim ile bir kez daha ön plana geçti. Valide Sultanlık makamında oturmaya devam eden Kösem Sultan, Cinci Hoca ve harem hayatı ile bir dönem oyaladığı oğlunun iktidarı ele almasıyla gerilemiş, hatta bir ara saray dışında yaşatılmıştır. Geleneksel saray-ordu işbirliğine dayanan Kösem Sultan, oğlunu tahttan indirip hayatına son vermekten çekinmemiş ve saltanatı torunu çocuk yaştaki IV. Mehmed'e vermiştir. Böylece naibelik ve valideyi muazzama'lık ünvanını alan Kösem Sultan'ın iktidarı Eski Saray'da sonuçlanması gerekirken Topkapı Sarayı'nda sürdü. Ancak IV. Mehmed'in validesi Hatice Turhan Sultan, Kösem'in öldürülmesine kadar üç yıl için küçük valide ünvanıyla kayınvalidesi ile birlikte Osmanlı yönetiminde iki valide sultan ve tek sultanlı garip bir üçlü yönetim oluşturarak Topkapı Sarayı'nda yaşadı. Bu çok başlı yönetime karşılıklı olarak son vermeye çalışan validelerden Kösem Sultan'ın amacı, IV. Mehmed'in yerine kardeşi Süleyman'ı geçirip naibeliği sürdürmekti. Ancak planı anlaşılan Kösem, ani bir saray baskınıyla örtürülerek tarihte en karizmatik kadınlardan birinin dönemi kapandı.

17. yüzyıl ortasında naibelik yetkisini birkaç sene sürdüren valide Hatice Turhan Sultan, iktidarı Kösem'le tadan yeniçerilerle başedemeyince yönetimi kayıtsız şartsız Köprülü Sadrazam ailesine teslim ederek 35 yıl başarılarla süren iktidarını oğluyla paylaştı. Safiye Sultan'ın başlattığı Yeni Camii tamamlayan ve oğluyla Marmara bölgesinde gezen valide sultan, başhaseki Gülnuş Emetullah Sultan ile birlikte klasik Osmanlı saltanatının son dönemini Edirne Sarayı'nda yaşadı. Oğlunun uzun av partilerine gümüş araba katarıyla katıldığı bilinen Turhan Sultan Edirne Sarayı Haremini Topkapı haremi modeline göre genişletti. Osmanlı ve doğu dünyasının batı ile son ve en güçlü kapışması olan II. Viyana kuşatmasında bütün varlığıyla hazırlanan Osmanlı yönetimi ve sarayı bu yıllarda Edirne'dedir. 1683'te felaketi görmeden ölen valide sultandan sonra IV. Mehmed tahttan indirilirken bozgunun sorumlusu kabul edilen Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın idamıyla daha da hızlanan ve 1699 Karlofça anlaşmasıyla Rumeli'nin yarısını kaybeden Osmanlı üstünlüğü batı karşısında ilk kez saltanat grurunu bir yana bırakarak "nerede hata yaptık" sorgulamasıyla Lale devrine girdi. Bu kritik dönemde cihad ve Edirne süreci kapanan Osmanlı sarayında II. Mustafa ve III. Ahmed'in validesi Gülnuş Sultan görülür. Sultanın Lale devrinin Baroklaşan lirik ortamında yaşantısı 1715'de sona ererken Kadınlar Saltanatı dönemi de kapanır. Geç devirde yetişkin şehzadelerin saltanatına yetişemeyen valide sultanların yanısıra III. Mustafa ve III. Selim'in valideleri iki ayrı Mihrişah Sultan, Abdülmecid'in Tanzimat reformlarına Dolmabahçe Camii ile katılan Bezmialem ve Sultan Aziz'in validesi olarak son bir hakimiyet yaşayan Pertevniyal ile valide sultanlı Harem devri sonuçlandı.

Mimar Sinan ve Davud Ağa tarafından 1580'lerde yapılan Valide Sultan Dairesi, adını verdiği taşlığı avlu haline getiren bir cephe yapısıdır. Derin ve kademeli bir revakla avludan girilen dairenin ön bölümü klasik devir saltanat mekanı modeli olan eyvanlı ve kubbeli bir divanhane ile valide sultanın has odası, namaz mekanı ile balkondan oluşur. Özellikle sultanın hasodasında kullanılan ve bu oda için İznik'te üretilen çini pano düzenlemesi ile ampir üslupta şirvanı ünlüdür. Duvarlar arkasındaki mekanların ocaklarıyla ısıtılan bu görkemli oda Kabe tasvirli bir dua mekanıyla 1790'da Mihrişah Sultan dairesiyle kapanan balkona açılırdı. Bestekâr ve romantik Sultan III. Selim, bu yıllarda konsollara oturan ahşap ve çıkmalı bir asma daireyi annesi ve kendisi için yaptırarak cepheye ekledi. Şiirsel ve nameler-le dolu sultanın saray yaşantısı, zarif ve kapsamlı bir rokoko dekorasyonla bu dairelere yansıtıldı. Uğruna başlıbaşına yenilikçi bir kültür yaratmaya çalıştığı geleneksel sistem tarafından tahttan indirilerek yine bu dairelerde hayatına son verildi.

Valide Sultan dairesi 1665 Harem yangınından sonra tekrar onarıldı. Yangın, Kubbelaltı'ndan Hünkâr Sofası'na kadar ne varsa yok etmiş, hanedanın Edirne'de olması nedeniyle hızla yenilenmiştir. Haremin birçok mekanında görülen pano ve ulema İznik ve Kütahya çinileri bu döneme aittir. Valide Sultan dairesinin avlu bölümüne bu sırada valide ve

kadınefendi taşlıklarına açılan 5 adet yüklüklü oda yapılarak kadın ve erkek kahyalı ve birçok cariyesi olan valide sultanların dairesi genişletildi. Bu dairenin desenle gizlenmiş asma merdiveni ile ulaşılan gizli bir yüklük mekanı ilginçtir. 18. yüzyıl sonunda giriş revakı yanı kapatılarak manzara resimli ve rokoko dekorlu bir bekleme odası yapıldı ki Sultan Aziz tahttan indirildikten sonra bir süre bu odaya alındı. Kendine ait bir mutfağı ve cariye koğuşlarına inen merdivenleri de olan dairenin ön cephesinde iktidar sembolü valide şahnişi, 18. yüzyıl sonunda rokoko dekorasyonla yenilenerek sultan dairesine katıldı. Valide Sultan dairesini sultan dairesine ve Harem'deki selamlığa ulaştıran Valide Hamamı, bitişik hünkâr hamamı ile birlikte 1580'lerde yapılan çifte hamamların bir bölümüdür. Roma hamam geleneğini soğukluk, ılıklık ve sıcaklık mekanlarıyla sürdüren mermer kaplı hamamlarda merkezi kubbeli köşe halvetli strüktürel şema, gelenekseldir. Küvet ve güvenlik kafesi gibi detayları da içeren hamamlar günümüze Barok ve ampir süslemeleriyle ulaştı. Ancak klasik dönemlerde valide ve sultana ait hünkar hamamlarının çini kaplı olduğu bilinir. Valide hamamınnda valide sultanın yanısıra kadınefendi ve ikbal gibi sultanın eşleri ile eş olmaya aday gözdeler yıkanırdı. Osmanlı hamam kültürünün bütün unsurlarıyla ve törenleriyle yaşandığı bu hamamların bakımı için ayrı bir cariye, harem ağası ve zülüflü baltacı kadrosu vardı. Hamamların önündeki koridor, valide ile sultanı doğrudan birbirine ulaştıran Harem'in en gizli bölümüydü. Harem, bu koridorun ve Altınyol'un kapılarıyla bölünerek kolayca bir selamlık ve harem dairesi haline getirilirdi. Harem'in ortasındaki bu bölümün bir yanı valide sultan dahil kadınlara, diğeri sultan ve şehzadelerin yaşadığı erkeklere ait bir selamlık dairesi halinde düzenlenmişti. Sultanlar bu bölümleri kapattırarak kendi dairelerini Harem'den soyutlar ve her türlü toplantı ve görüşmeyi yaparlardı.

Mimar Sinan, Davut ve 17. yüzyılda Kasım Ağa'lara maledilen Harem'deki hünkâr dairesi, ön köşedeki seçkin konumuyla hiyerarşinin de zirvesinde düzenlenmiştir. 1578 yılında Mimar Sinan, payeli ve kaburgalı tonozlu havuz üzerine III. Murad köşkü olarak bilinen hasodayı Harem'in zemin katından yükseltti. Samimi bir konut mekanından çok, resmi bir divanhane olarak yapılan bina, dini mimariyi andıran kubbeli almaşık duvarlı bir kare kitledir. Sinan'ın sivil mimarı alanındaki en önemli örneği olan yapı 19. yüzyıl ortalarına kadar sultanların Harem'deki resmi ikametgahları ve hasodası olarak kullanıldı. Yüzeysel ve muhteşem bir portalin açıldığı kapalı giriş holünden geçilen mekanda pencereler, nişler, ocak ve çeşme ile 19. yüzyıl başında eklenen iki anıtsal ahşap şirvan, pandantifli ve malakari süslemeli kubbe altında ebedi bir klasizmin simetrisiyle yerleştirilerek kalıcı bir iktidar dekoru yaratıldı. Bu mekanın inşaasında herşey süreli ve kesin emirlerle özel olarak yaptırılmış. İznik sıraltı çinilerinin en güzel örneklerinin yanısıra mavi beyaz çiniden bir Ayet-ül Kürsi kitabe kuşağı anlamlı bir şekilde yerleştirilmiştir. Muhteşem çini bordürlü tombak ocak, karşısında Bursa kemerli çeşme ile Sinan klasik detayları Osmanlı iktidarının sağlamlığı adına kullanır. Kusursuz klasik geometri ve dekor düzeni çeşme aynasına yerleştirilen İtalyan maniyerizmi kökenli bir taş mozaik pano ile çağdaş Akdeniz dünyasına katılır.

Osmanlı saltanat sembollerinden biri de günün sultanının saray içinde kendine malettiği hasoda geleneğidir. Bu amaçla Sultan I. Ahmed, III. Murad Hasodası'nın önüne, Harem'in doğal zemin kodu geride kaldığından, payeli bir strüktür üzerinde kendi hasodasını ekledi. Dini etkilere siyasi zorunluklar nedeniyle de kapılan sultanı, bu kabbeli odayı yeşil ve lacivert renklerin hakim olduğu ayet, hadis ve kasideli çini kuşaklarla doldurdu. Soyut bitkisel Osmanlı desenleriyle bir cennet ortamı yaratan idealizm, cephe revakından 1705'de alınarak oluşturulan III. Ahmed'in hasodasında Yemiş Odası denilen bir geç klasik mekanı gerçekleştirdi. Karlofça barışıyla 20 yıllık bir felaketi geride bırakan saray, melankolik bir doğa soyutlamasıyla Lale devrine giriyordu. Boğaziçi'ndeki Köprülüler yalısı divanhanesindeki benzerleriyle mekanın ahşap duvarlarını kaplayan çiçekli vazolar, meyva kâseleri tasvirleri yenildiği Batı'ya göz kırpan bir natüralizmle canlanır. Tekne

tavanına ve minyatür ocağına kadar nefes alan dekor düzeni Sadabad ve Boğaziçi sahilsaraylarındaki romantik yaşantıyı müjdeler. Hasoda, Hünkâr Sofası'na batı etkili bir ayna-kapıyla bağlanır.

Sultanların hasoda yapma geleneği, III. Murad Hasodası girişinin özgün bütünlüğünü bozmakla birlikte mimariyi zenginleştiren Çifte Kasırlar'la devam eder. IV. Murad ve IV. Mehmed'e atfedilen bu bitişik hasodalar 17. yüzyılın yoğun çini dekoruyla iç ve dıştan kaplanmış, benzeri Turhan Sultan'ın Yeni Cami kasrında görülen bir kalemişi dekorlu ahşap kubbeyle örtülmüştür. Muhteşem ve sadece hanedana ayrılan çini pano desenlerinde şadırvanlardan fışkıran çiçekler, vazolardan gelişen madalyonlardan ve selvilerden oluşan bir dekor şeması seçilir. Bu yoğun doğa soyutlaması, 17. yüzyıl saray odalarında moda olan pencere çeşmeleriyle tamamlanır. Çifte Kasırlar, 18. yüzyılda Mabeyn taşlığına I. Abdülhamid'in dairesi yapılınca kapanan eski veliahd odası amacıyla kullanılmış ve iç mekanı rokoko dekorlu ahşap katlarla bölünmüştür. 1960'larda Mualla Eyüboğlu tarafından Harem'in birçok mekanı gibi klasik görüntüsüne kavuşturulan Çifte Kasırlar'daki sözkonusu kubbeyi de aynı mimar ortaya çıkardı.

Harem'de Hünkâr dairesini valide ve başhaseki dairesine bağlayan Hünkâr Sofası, strüktürel kubbeli Osmanlı mekan idealinin saraydaki en büyük örneğidir. Duvarsız, açık ve kubbeli bir sofa olarak Mimar Sinan-Davud Ağa tarafından yapılan mekan Harem'de sultan dairesinin başlangıcı ve tören sofasıdır. Cülus, bayramlaşma, hanım sultan nikahları ve hanedanın akşam eğlencelerinin yapıldığı sofanın cephedeki kemerli bölümü klasik mermer kabartmaları ve revak sütunlarıyla 16. yüzyıldan kalmıştır. 1665 Harem yangınından kısmen etkilendikten sonra duvarları kuşatan çini bir kitabe kuşağı ile dekorlanan sofanın ilk haliyle şadırvanlı ve çini pano kaplamalı olduğu bilinir. Sarayın ünlü çini panoları ile III. Murad Hasodası girişine sonradan kaplanan panoların sofaya ait olduğu sanılır. 18. yüzyıl ortalarında I. Mahmud ve III. Osman tarafından Barok bir lambri düzeni ve Hollanda çinileriyle kaplanan sofa, zamanla kapatılmış ve 19. yüzyıl başlarında kubbesi Ampir üslupta dekorlanmıştır. Hanedanın biraraya geldiği sofada sultanın tahtını içeren şirvan ve salide sultan liderliğindeki hanedan galerisi mekanın mimari ve işlevsel bütünlüğünü tamamlar. Hamamlardan gelen zemin ısıtmasıyla donatılan ve ocak kullanılmayan sofada rokaylı mermer çeşmeler Barok üslubun ilk ve en canlı örnekleri olarak görülür. Büyük sofa, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in III. Mehmed'e hediye ettiği orgu kuran Thomas Dallam'a göre kalabalık bir resmi heyetle selamlık halkına ve Osmanlı yöneticilerine de açıldı. 17. yüzyılda Enderuna devşirilen ve Ali Ufki adıyla sazende olarak gözleri bağlı bir fasıl heyetiyle galeri üzerinde müzik icra eden Bobovi'nin yanısıra Harem'e hanedan başka saraylara göç ettiğinde haremağası kılığında veya saat tamircisi olarak giren Avrupa'lı tanıklar, sofa ve görebildikleri Harem düzeni hakkında değerli bilgiler verirler. Bir kumaş tüccarı olarak Beşir Ağa'nın yakın dostu Jean Claude Flachat, bu bölümlerle mabeyn kanadını, mimari gelişimi canlandıracak ölçüde ayrıntılı anlatır. Sofa, cariyelerden oluşturulan bir hanende ve sazende takımıyla Sadullah Ağa gibi Harem'e musiki dersi veren hocaların da romantik etkinliklerine sahne oldu. Hünkâr Sofası'nın klasik Osmanlı mimarisiyle uyuşan anıtsal ve sembolik kuruluşu, Dolmabahçe Sarayı muayede salonunda Osmanlı sanatının son büyük kubbeli mekanını yaratır. Bu mekan 36 m. yükseklikte, 4 derin kemere oturan bir kubbeli kitlenin 56 sütunla donatıldığı 2 dönümden fazla yüzölçümlü bir alanı kapatarak Osmanlı iktidar idealini 19. yüzyıla taşır.

Hünkâr Sofası, ön ve arka cephelerinde simetrik revaklı bir mekandı. Bu mekan Başhaseki dairesi önünde muhtemelen 1595 yılında Davud Ağa tarafından Çeşmeli ve Ocaklı Sofa'larla kapatılarak sultan ailesinin daireleriyle birleştirildi. Çeşmeli ve çinili olan bu mekanlardan Çeşmeli Sofa, doğrudan sultana ait görkemli bir geçittir. 1665 Harem yangınından sonra yenilenen sofalarda ve özellikle Ocaklı Sofa'da Harem'in bu ekseni birçok detayla vurgulanır. Saltanat seceresini veren çini bir kitabe kuşağının yanısıra kubbeli sofanın anıtsal ocağı, Türk aile kültüründe ocak kavramının önemini belirtir. Nitekim

Ocaklı Sofa, konumu ile öndeki hünkar dairesini geride başhaseki ve şehzadelerden oluşan padişahın çekirdek ailesine bağlayan bir mekandır. Adeta tek eşli ve çocuklarıyla birlikte sultanın kendini ailesi bu en eski eksende valide, kadın efendiler ve kalabalık cariyerden soyutlanan bu kanatta yaşarlar. Bu vurgulamanın kaynağı olan Ocaklı Sofa'ya sultanın gusulhanesi, havuza inen gizli merdivenler, sehzadegan merdiveni, başhaseki dairesi, valide taşlığı ve Çeşmeli Sofa açılır.

Haremdeki hünkâr dairesi, valide sultan dairesine hünkâr hamamı ve koridoruyla bağlanır. Valide hamamı ile benzer fakat daha büyük olan hamamda Roma İmparatorluk rengi olan porfir taşından bir döşeme detayının kullanılması rengi olan portif taşından bir döşeme detayının kullanılması Osmanlı verasetli açısından önemlidir. 16. yüzyılda yapılan, 18. yüzyılda baroklaştırılan iç düzeninde balık pullu selsebil düzeni muhteşemdir. Bu hamamda tek başına veya gözdeleri tarafından yıkanan sultanın Hünkâr Sofası'nda eğlence ortamıyla kurduğu erotik ilişki, Roma ve İslâm saraylarında da görülür.

Sultan dairesinin klasik cephe yapılarını tamamlayan ön bölümü başlıbaşına bir saltanat gösterisidir. Davud Ağa, hamamların önüne ve valide sultan dairesine bitişik şahnişli bir hasodayı iki yönden bağımsız olarak kurmuştur. Bu görkemli oda manzaraya çıkmalı ve pencereli bir cepheyle açılırken, hamamlar koridoruna da sonraki dönemlerde dolap haline getirilen kemerli pencerelerle bakar. Adeta sultanın özgürlüğünü vurgulayan odanın kubbeyle örtülü olduğu bilinir. 18. yüzyıl ortalarında I. Mahmud tarafından önüne payeli bir mermer teras yapılarak III. Osman'ın yapılarına bir geçit haline getirilen oda, Harem'in Topkapı'dan ayrılmasına kadar önemini korudu. Osmanlı Barok ve Rokoko dekorunu plastik bir tavırla ve ithal porselen kaplamayla yansıtan odanın her devirde sultanlar için yeniden süslendiği anlaşılır. II. Mahmud tuğralı şirvana sahip olan odada özellikle mermer çeşme ve tek parça ocak, Barok detaylandırmanın değerli örnekleridir. Bu dönemde valide şahnişinin de sultan dairesine "hazine odası" adıyla katıldığı görülür. III. Selim odalarıyla birlikte sarayın en zengin rokoko dekorasyonuna yer veren bir mahfuz taş oda, dolap kapaklarındaki cami tasvirlerinden anlaşıldığı kadarıyla kutsal emanetlerden bir bölümünün korunduğu, günlük mücevher ve giyimin saklandığı sultana ait bir hazine-gardrop odası olmalıdır. Yahniş ve cephe, önüne Mihrişah Valide Sultan dairesi yapıldığından manzaraya kapanmıştır.

18. yüzyıl ortasında klasik cepheyi geride bırakan ve cephe ile Harem duvarı arasına yerleşen III. Osman taşlığı, payeler üzerinde mermer bir teras halindedir. Lale Devri ve sonrasında tarhlı lalezar düzenini yansıtan taşlık ortasındaki havuz ve şukufe masası, Sadabad ve şair Nedim'i hatırlatır. Cephesel iktidar tasarımını lirik bir perspektife dönüştüren ve sivilleştiren taşlık düzenine açılan klasik cephe Barok hatlı ahşap hasodalarla belirsizleştirilir. Sarayın ucunda hasbahçeye uzanan anıtsal bir çıkma halindeki üç mekanlı III. Osman köşkü, taşlık eksenindeki konumu, yoğun rokoko ve ampir dekoru ve köşeleri kesik kare divanhanesiyle 18. yüzyıl Boğaziçi sahilhanelerinden etkilenen aydınlık bir yapıdır. Batılı simetrik düzeniyle de bu köşk, Dolmabahçe Sarayı'nın genel kitle tasarımını etkiler.

Tekrar taşlığa dönülürse, taşlık, Harem ve Şimşirlik bahçelerine kafesli bir çardakla bakarken, karşı yönde Sultan II. Mahmud'un yaptırdığı ve köşke ulaşmak için tonozlu ahşap ilginç bir koridorla karşılaşılır. Bu koridor diğer yanda pencerelerle bağımsız bir strüktürel altyapı üzerinde kitleye eklenen III. Selim hasodasına bakar. Anıtsal bir rokoko ocak düzenine sahip olan odanın üzerinde Mirhişah Sultan dairesine bitişen sultanın Meşk odası, yıldıza boğulmuş rokoko dekoruyla III. Selim'in bestelerini hatırlatır. Bu oda hareketli bir koridor düzeniyle validesinin dairesine bağlanır. Bir sofa ve hasodadan oluşan Mihrişah Valide Sultan dairesindeki panoramik peysajlar, rokoko şebekeler ve Osmanlı rokokosunun sembolu olacak ölçüde değerli aynalı ocak düzeni ile hanedanın radikal tavrı zirveye ulaşır. Aslında 18. yüzyıldan itibaren güçlü Batı etkisini bilinçli olarak ithal eden Osmanlı sarayında ve Hareminde klasik daireler hafif cephe yapılarıyla kapanarak bırakılmış ve bu Barok mekanlara geçilmiştir.

Bu uygulamanın diğer bir uzantısı, 18. yüzyıl ortalarında sivilleştirilen ve şenlendirilen dramatik Mabeyn ve Şehzadeler taşlığında görülür. Harem'de sultan ve şehzadegan dairelerinin odağındaki taşlığı sultanın hasodasına bağlayan "Cinlerin Meşveret Yeri" revakı, dramatik tarihten adını alır. Revak, Enderun Ağaları Camii'ne 17. yüzyılda eklenen bir Harem Camii ile bağlanır. Sultan, valide, kadınefendiler ve Kızlarağası ile Haznedar ustalardan oluşan üst düzey harem kadrosunca kullanılan cami, kalgrafik istifli Tekfur Sarayı çinileri, Barok nişleri ve Nuruosmaniye Camii üslubunda Baroklaşmış klasik mihrap düzeniyle önemlidir. Bu mihrabın şebekeli penceresi Ağalar Camii mihrabına bakar.

Sultan I. Mahmud'un klasik Osmanlı iktidarını ve üslubunu Batılılaşma akımlarıyla buluşturan son padişah olarak Harem'e de Barok üslubu kattığı görülür. Bu sultanın yeni tarz daireleri ve dekoru sonraki sultanlar tarafından da devam ettirilmiş, I. Selim Kulesi aşamalı olarak kesilerek şehzadelerden alınmıştır. Sultan I. Abdülhamid kuleyi ve Altınyol revakını kapatarak ve iki katlı ahşap bir dış sofalı ak görünümünde kendi harem dairesini yaptırarak Harem'in bu son döneminde 15. yüzyıl kuruluşunu hatırlatır. Alt katında hanedan seceresi veren çini kitabeli Altınyol koridoru ile Sofa-i Hümayun'a çıkış sağlayan daire, kulenin köşesinde sultan dairesine sahiptir. Ahşap konut mimarisinden etkilenen ancak kagir ve mermer detaylı rokoko düzenli sofanın ucunda sultanın kristal aynalı pencereli odası vardır. Bu daire, gizli bir merdivenle üst katta başhaseki ve kadınefendiler dairesine bağlanır. Karadeniz ve Kırım hakimiyetinin Rusya'ya uzun savaşlarla verildiği ve Fransız devrimiyle kendilerinin yer alamayacağı yeni bir çağın gelişini hissederek "yıkılıptır bu cihan" diyen Osmanlı saltanatının bahtsız padişahı I. Abdülhamid, aşık olduğu kadını Ruhsar'dan da yüz bulamayarak uğruna gözyaşı dökecek ve şiirler yazacaktır.

Üst katta 5 odalı ve şirvanlı daire kanadının köşesindeki başhaseki bölümü, özellikle hayali sahilsarayla tasvir eden perspektifli duvar resimleriyle ünlüdür. Taşlık, sultan dairesinin önündeki konumuyla havuz önünde tonozlarla genişletilmiştir. Ayrıca sultanların daireye doğrudan ulaşması için Fatih zamanından kalan at rampası üzerine ikinci bir rampa yapılarak ve duvara bir giriş açılarak Harem'e bağlantı üst katta da sağlanmıştır.

Taşlığın baktığı Mimar Sinan'ın yaptığı havuz, 17. yy'da kapatılarak bahçe haline getirilmiş, Hünername minyatürüne göre 1960'larda tekrar açılarak özgün görünüşüne kavuşmuştur. Kesmetaştan ve mermer havuz, kayıklığı ile Harem'in mahrem düzeninde deniz unsurunu saraya taşıyan bir ögedir. Yıldız Sarayı'nda birbirine bağlanan gölcükler halinde tekarlanan Harem havuzu, yanında Sinan'ın Havuzlu köşkü altındaki havuz ile birlikte klasik bir düzenlemedir. Türk sanatının en muhteşem görüntülerinden birini veren havuza bakan kubbeli sultan şahnişi, kalemişleri ve çinileriyle iktidarın her boyutta kutsandığını gösterir. Bu ikbal, acımasız bir zeval karşıtlığı içinde Şimşirlik bahçelerinde şehzadegan dairelerinde yaşayan devrik sultan ve şehzadelerin dramatik hayalleriyle içiçe girerek İslâmi kaderciliği vurgular. 39 yıl tahtta kalarak validesi Turhan Sultan ile efsanevi bir saltanat yaşayan IV. Mehmed gibi bir padişah bile II. Viyana Bozgunundan sonra iktidardan düşürülerek Harem'in Şimşirlik dairelerinde yaşamış ve bu trajik durum şu kıt'ayla yansıtılmıştır:

Söyleyin Gülnûş'a kareler bağlasın,
Ah ettikçe ciğerin dağlasın,
Sultan Mehmed ile şimşirlikte ağlasın,
Bana keyf değil mi der Sultan Mehmed.

OSMANLI SAHNE SANATLARI

GELENEKSEL GÖRÜNTÜ SANATLARI VE TİYATRO
OSMANLI SİNEMASI

GELENEKSEL GÖRÜNTÜ SANATLARI VE TİYATRO

II. MAHMUD DÖNEMİNDE DÜZENLENEN ÖNEMLİ ŞENLİKLER
605
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU
615
TÜRK TİYATROSUNUN ATASI: KARAGÖZ
626
OSMANLI TİYATROSU
632
O GÜNDEN BU GÜNE "GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU"
643
OSMANLI DEVLETİ'NDE TİYATRO
650
KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ KAYNAĞI
660
DARÜLBEDAYİ'DEN İSTANBUL ŞEHİR TİYATROLARI'NA
667

II. MAHMUT DÖNEMİNDE DÜZENLENEN ÖNEMLİ ŞENLİKLER

PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

2. Mahmut'un padişahlığı sırasında düzenlenmiş, küçüklü büyüklü bir düzine şenlik vardır. Bunlar padişah çocuklarının doğumu, sultanların düğünleri ve şehzadelerin sünnetleri dolayısıyla yapılmıştır.[1] Ancak halk eğlencesi ve tiyatro tarihi açısından ilginç ve XIX. yüzyılın en başlarında düzenlettirdiği şenliktir. Ama buna geçmeden önce, bu şenlikten dört yıl önce yapılan, Türk kültür tarihi açısından da türünün tek örneği olan, şehzade Abdülmecit'in okula başlaması dolayısıyla 1832'de yapılan şenlikten sözetmek istiyorum. II. Mahmut'tan önce ya da sonra hiçbir padişah, şehzadelerinin öğrenime başlaması dolayısıyla şenlik düzenlememiştir.

25 Nisan 1823, Cuma günü Bezmiâlem Kadınefendi'den doğan, II. Mahmut'un büyük oğlu Abdülmecit, 1832 yılında, 9 yaşına girince eğitime başlaması istenmiş ve bunun için de oldukça büyük bir şenlik düzenlenmiştir. Bu şenliği gören bir yabancı tanık, şenliğin Haydarpaşa'daki İbrahimağa Çayırlığı'nda[2] yapıldığını, halkın kayıklarla İstanbul'dan Anadolu yakasına geçtiğini belirtir: *"Sarayburnu'ndan öte yana geçen kayıklar, kayarak giden geniş bir şerit görünümündeydi ve okadar çok tekne vardı ki deniz görünmüyordu. Öğrendiğime göre İstanbul'da 5.000 kadar tekne varmış; eminim bu teknelerin tümü de bu işin içindeydi. (...) Sabah 10 sularında padişah ve şehzadesi, iki süslü çektiriyle şenlik alanına gittiler. Bu çektirilerin ince, narin biçimleri ve göz alıcı renkleri o kadar güzeldi ki, bu kadar zarif tekneler görmediğimi itiraf etmeliyim. (...) İbrahimağa Çayırlığı, Kadıköy ve Üsküdar yönüne doğru yayılan sayısız, renk renk çadırlarla donanmıştı."*[3] Yabancı tanık, şenlik yerinde çeşitli askeri sınıfları temsil eden 24.000 kişinin geçit töreni düzenlediklerini, sipahilerin atlarının besili ve güzel olduğunu, topçuların techizatlarının ise yeni ve bol olduğunu da belirtir. Şenliğe gelen halkın sayısı da 150.000'i buluyormuş.

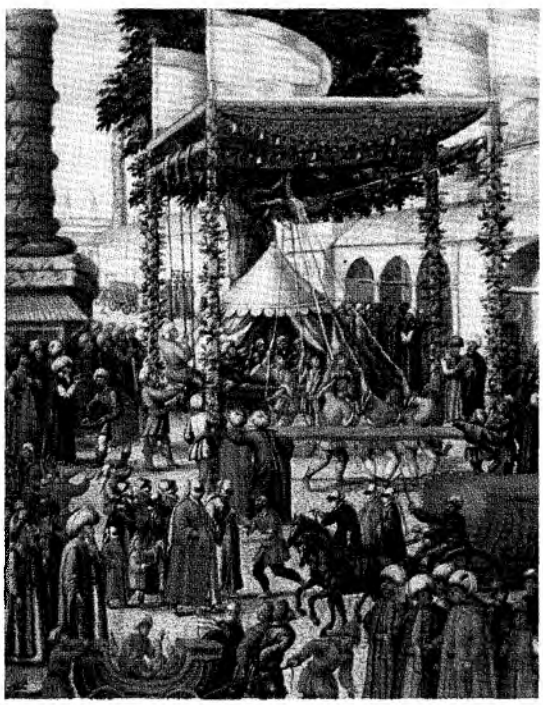
Sultan Abdülmecid

Çeşitli gösterilerin yapıldığı bu şenliğin en önemli bölümü, Abdülmecit'in öğretmenlerine teslimidir: *"Padişah, süslü bir çadırın önüne konulmuş, üstünde değerli taşlar olan bir tahta oturmuştu. Doğu ihtişâmının bir örneğini görüyorduk. Şeyhülislâm*[4] *ile saray hocaları tahtın sağ yanında yerlerini almışlardı. Tahtın sol yanında ise başta sadrazam*[5] *olmak üzere, vezirler kadıaskerler, kaptanpaşalar*[6] *bulunuyordu. Şehzade maiyetiyle babasının tahtı önüne geldi, etek öptü ve taht ile Şeyhülislâm arasına konulmuş, güzel yastıklarla süslü bir sedire oturdu."*[7]

1836'da düzenlenen çifte düğün şenliği ise, Padişah'ın kızı Mihrimâh Sultan'ın[8] Bahr-ı Sefîd Boğazı Muhafızı ve Biga Sancak Beyi Mehmet Sait Paşa[9] ile evlenmesi ve padişahın iki oğlunun sünnet düğünleri dolayısıyla yapılmıştır. Evlenme Şenliği için hazırlıklar 1835 yılının sonbaharında başlamıştır. Padişah'ın buyruğuyla[10] *"51 sene Zil-i-ka'de evvelinde Mabeyn-i Humayûn havass-ı haddâm"*larından Cemil adında biri tez elden Mehmet Sait Paşa'ya gönderilmiştir. Sait Paşa

İstanbul'a geldiğinde, Saray-ı Humayûn Kethûdası Ebu Bekir Efendi'nin konağı paşaya ayrılmıştır. Aynı ayın Cumartesi günü, Paşa, sabah karanlığında Seraskâr Paşa'nın refakatiyle Mabeyn-i Humayûn'a çağrılmış ve 3 saat 36 dakikada müş'ir (mareşal) rütbesiyle padişahın damatlığına getirilmiştir.[11]

Mihrimah Sultan'ın evlenme şenliği 29 Nisan 1836 (H. 11 Muharrem 1252), Çarşamba günü başlamış[12], 7 Mayıs, Perşembe günü son bulmuştur.[13] Bu şenliğin sekizinci günü Mihrimah Sultan'ın çeyizi Dolmabahçe Sarayı'ndan alınarak Boğaz'daki Sait Paşa'nın sarayına götürülmüştür.[14] Bir gün sonra da Evlenme Şenliği son bularak Sünnet Şenliği'nin hazırlıklarına girişilmiştir.



ŞENLİK YERLERİ

Evlenme Şenliği, Beşiktaş Sarayı, Dolmabahçe sırtları ve saray önündeki alanda yapılmıştır. Gösterilerin spora ayrılan bölümü için Dolmabahçe sırtlarındaki Tüfekhane önündeki açıklık,[15] çeşitli hünerler için sarayın önündeki alan kullanılmıştır.[16] Beşiktaş Sarayı'nda ise her gün ve her gece davetlilere ziyafet çekilmiştir: *"Önceki gün Padişah, ikinci kızı Mihrimah'ın düğünü onuruna elçilere büyük bir akşam yemeği verdi. Her yanında penceresi ve İstanbul'a, Beyoğlu'na, denize geniş bir görüşü olan sarayda toplanıldı. Pencerelerin altında ip cambazları, usta biniciler, İranlı mukallitler ve sayısız seyirci vardı. Kadınlar bol feraceleri ve beyaz yaşmaklarıyla yüksek yamacın ta yukarısına kadar sıralanmış, oturuyorlardı"*,[17] diye yazıyor bir yabancı.

Mihrimah Sultan nikâhlandığı sırada yirmidört yaşındaydı.[18] Nikâhı Şeyhülislâm ve Müftiülenâm Mekkizâde Mustafa Âsım Efendi[19] kıydı.[20] Bu düğün dolayısıyla, her gün, her gece şölenler, önemli kişilere armağanlar,[21] ihsanlar verildi; halka diş kirası dağıtıldı.[22]

Evlenme Şenliği'nin bitişinden üç gün sonra, yâni 10 Mayıs 1836, Pazar günü başlayan[23] Sünnet Şenliği, 17 Mayıs, Pazar günü (H. 29 Muharrem 1252) son buldu. O sırada Almanya'nın elçilik danışmanı olan Tietz, *"tahtın varisi olan veliahtın sünnet edildiğini"* yazar.[24] Bu bilgiye göre, bu veliaht o sırada 13 yaşında olan 1823 doğumlu Abdülmecit'tir. Her iki şenliği de izlemiş olan bir İngiliz gezgin, *"padişahın her iki oğlunun"* da sünnet edildiğini belirtir;[25] böylece o sırada 6 yaşında olan Abdülaziz'in de sünnet edildiğini anlarız. Nitekim, bu şenlik için bir Sûr-nâme yazan Hızır şöyle der:

"Sünnet-i sehzâdegânı tarihin çün hasriyâ
Başka başka bak birer mısrayla dedim ben vecîz
Es'ad oldu sünnet-i Abdülmecid şehzâdenin
Oldu eltâf sünnet-i şehzâde mevlid-ül azîz."[26]

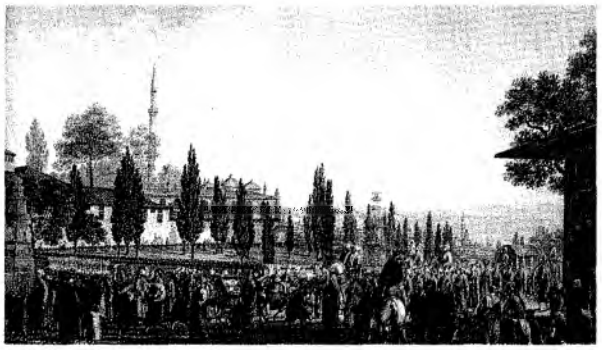
Sünnet Şenliği önce, *"Beşiktaş Saray-ı vâlâ ve Dolmabahçe meydân-ı ferah-fezâsında"* sonraları da "sahra-ı sâdâbâd inşirâh-pirâyend ve mahall-i mezkûrun saray dilküşâsında " düzenlenmiştir.[27] İngiliz gezgin Julie Pardoe, Mihrimah Sultan'ın evlenme şenliği bittikten sonraki iki-üç günlük arada, Dolmabahçe sırtlarını süsleyen çadırların Kâğıthane Vadisi'ne taşındığını ve halkı eğlendiren oyuncuların, hüner sahibi kişilerin de oraya götürüldüklerini belirtir. Ayrıca, sünnet olacak halk çocuklarını barındıracak yarım ay biçiminde bir bina da kısa sürede tamamlanmıştır. Bu bina, Kâğıthane Kasrı'nın altında, dereye yakın bir yerdeydi; çayırlıktan buraya geçmek için de zarif bir köprü yapılmıştı. Binanın içi zengin perdeler ve rahat sedirlerle donatılmıştı.[28]

Leb'ib, Kağıthane Deresi'nin iki yanına -Eyüp ve Sütlüce'den şenlik yerine kadar olan alanda- direkler dikildiğini ve tümüne kandiller asılarak süslendiğini anlatıyor. Ayrıca, Kağıthane Deresi üzerine yapılan yeni köprü, Padişah Kasrının çevresi ve davetlilerin çadırları da meş'ale ve kandillerle donatılmış. Dolmabahçe'de olduğu gibi, her gece fişekler atılmış. Leb'ib, buradaki şenliğin Dolmabahçe'dekinden daha büyük olduğunu belir-

tir.[29] Gece düzelenen donanma yabancı konukları da büyülemiştir. Örneğin, bu şenliği gören bir Alman diplomat şöyle yazmıştır: *"Sarayın bahçeleri, cennet bahçeleri gibiydi; cariyeler ancak düşlerde görülebilecek süslü ve göz kamaştıran giysilerle hizmet ediyorlardı. Bunların dansları da bir başka harikaydı. Gece olunca saray bahçesinde ve kentin çeşitli yerlerinde kandiller yanıyor ve birbirinden güzel, zengin donanma fişekleri atılıyordu."*[30]

ÇADIRLAR

Sünnet Düğünü'nün malzemelerini hazırlamak üzere Divân-ı Humayûn Çavuşbaşısı Necip Efendi görevlendirilmiş, O da Serasker Paşa ile konuşup malzemeleri hazırlamıştır.[31] Sünnet çocuklarının üşümemesi için çevresi ve üstü kapalı yerler yapılmıştır.[32] Sünnet için 900 yatak ve süslü yorgan sipariş edilmiştir; bu yorganların 60'ı şal, 60'ı ipek, 60'ı sırma ve 60'ı da pul işlemeliydi. Ayrıca 240'ı ipek işlemeli olmak üzere, 800 de başka cins yorgan, 800 de çeşitli süslerle bezenmiş yastık vardı. Sünnet çocuklarının tümüne pembe zardan örtüler, lâhûr şallar, sırmalı giysiler verilmişti. Çocukların çevresine mahyalar, kandiller ve meş'aleler konulmuştu.[33]



19. yüzyıldan bir gelin alayı (Melling)

Kâğıthane'ye onaltı büyük çadır kurulmuştu. Bunlardan en büyüğü ve ilk başta olan Sadrazam'ın[34] çadırıydı. Bu çadırda ulemâ toplanmıştı: Bu kimseler arasında Müftü Hazret-i Âsım Efendi, İstanbul Kadısı, Sadaretten azledilmiş Kadri Bey, Çerkeşli Mehmet Fazıl Efendi vardı. İkinci sırada olan, Serasker Paşa'nın çadırında da ülkenin ileri gelenleri toplanmışlardı. Bundan sonra sırayla, birinci damat Tophane Müş'îri Halil Rıfat Paşa'nın, ikinci damat Mehmet Sait Paşa'nın (bu çadırda kaptanlar toplanmışlardı), Vezirin Hassa Müş'îri Ahmet Fevzi Paşa'nın, Kaymakam Paşa'nın, Mülkiye Nâzırı'nın, Hâriciye Nâzırı'nın (yabancı elçiler toplanmışlardı), Müş'îr Nâfiz Efendi'nin, Darphane Müş'îri'nin, Tophane Nâzırı'nın, Harbiye Nâzırı'nın, Mutbah Emîni'nin, Evkaf Nâzırı'nın ve Gümrük Emîni'nin çadırları yer alıyordu. Bunlar dışında, yıldız biçiminde çadırlar da vardı. Bunlar Kapucubaşılar'ın din ve devlet adamlarının ve o dönemin ileri gelenlerinin çadırlarıydı.[35] Her çadırın yakınında yatak, dinlenme, kiler ve kahve çadırları ile hademe yerleri hazılanmıştı. Ayrıca, başka bir mekâna da devlet memurları için çadırlar dikilmişti; bunlar *"üslûb-ı bedîa, müstahsene-i hendesîye üzere muntazam ve muvâzî kurdurularak sâhâ-ı mezkûr çadır çiçekleriyle ve bağ-ı cenândan ibâret oldu"*.[36] Bu çadırların güneş altında göz kamaştıran renklerle dikkatleri çektiğini bir yabancı konuktan öğreniyoruz: *"Paşaların çadırları sıra sıra ve çok güzeldi. Sadrazam'ın çadırı kırmızı kadifeden olup göz kamaştırıcı bir biçimde işlenmişti. Ahmet Paşa'nın[37] çadırı yeşil yollu satendendi, sırma püskülleri vardı. Çadırların zemini halılarla kaplanmıştı. Çok rahat ve süslü kerevetlerle döşenmişti. Padişah'ın konuklarını ağırladığı çadır, Sadrazam'ınki ile Ahmet Paşa'nın çadırı arasındaydı. Mutfak ise ocakları, tezgâhları, raflarıyla çok geniş bir alanı kaplamıştı; içinde 500 ahçı çalışıyordu."*[38]

SÜNNET

12 Mayıs, Salı günü (Muharrem ayının 24'ü) şehzadelerin sünnetleri 4 saat 49 dakikada yapıldı. Bu sünneti *"ser-etübbâ Abdülhâk Efendi hazretleri cerrahân-ı Hassa Emîni İsmail Efendi ve cerrahândan Şâkir Efendi[39] çend nefer halifelerini"* yanlarına alarak sarayın Çağlayan tarafında bulunan sünnet odasına giderek yapmışlardır. Abdülmecit'i İsmail Efendi, Abdülaziz'i de Şâkir Efendi sünnet etmiştir. Her iki şehzade de aynı anda sünnet olmuşlardır.[40]

Şehzadelerle birlikte, *"paşazâdelerden kömürcü çocuklarına kadar"* 8.000 çocuğun sünnet edildiğini bir yabancı tanık belirtir.[41] Hızır, sınıf farkı gözetilmeden vezir çocuklarıyla birlikte yoksul ailelerin çocuklarının da sünnet edilmesini över.[42] Binlerce çocuğun sünneti için Hassa cerrahlarından 100 ve İstanbul cerrahlarından 30 kişi varmış; ayrıca, ustura bilemek için özel berberler tutulmuş: cerrahlar için 15 usta berber yanısıra, ustura bileyen yüzlerce berber sünnet sırasında durmadan çalışmışlar.[43] Bu şenlik sırasında çeşitli nedenler yüzünden sünnet ola-

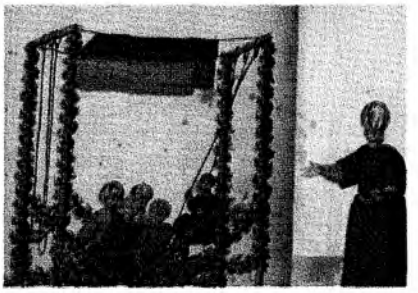
mamış, otuz, kırk yaşını geçmiş kimseler de sünnet edilmiş.[44] Ayrıca, küçük ve büyük yaşta 8 Yahudi, 3 Frenk, 6 Rum ve 4 Ermeni de kendi istekleri üzerine sünnet edilmişler ve müslüman olmuşlardır.[45]

HALK

Şenlik dolayısıyla, Dolmabahçe sırtlarındaki mezarlık bile şenlenmiş, kalabalıktan adım atacak yer kalmamıştır. Burada, dans edenler, tavla oynayanlar, nargile içenler yanısıra, muhallebiciler, pilavcılar ve kebapçılar da vardı. Bir tente ile güneşten korunan şerbetçiler susayanlara şerbet dağıtıyorlardı. Bir yandan da salıncaklar, dönme dolaplar çocuklarla dolup taşıyordu.[46] Ortalık tam bir panayır yeri gibiydi.

Bu şenlik, geleneksel padişah şenliklerinin düzenini gösterir. Şölenleri, pişkeşleri, ihsanları, çeyiz ve düğün alaylarıyla, gösterileri ve oyunlarıyla bundan önceki şenliklerin bir uzantısıdır. Biz burada daha çok gösteriler ve dramatik oyunlar üzerinde duracağız. Gösteriler, gündüz ve gece olmak üzere iki bölümde ele alınabilir. Gündüz yapılanlar, çeşitli beceriler, danslar, konserler ve dramatik oyunlardır. Gece ise, Gölge Oyunu'nu, sal üzerinde fişeklerle gösterileri, kandil ve mahyalarla çeşitli süslemeleri kapsar.

Bu şenlikte, gösteriler ve oyunlar, Padişah, kutlamaya gelenleri kabul ettikten ve maiyetiyle sarayına çekildikten sonra başlamıştır.[47] Dolmabahçe'de ya da Kâğıthane'de olsun, kalabalık halk yığınlarını düzene sokan ve halkı kızdırmadan oyun alanını açan *Tulumcular* bu şenlikte de vardı. Çeşitli komiklikler yapan *Tulumcubaşı*'nın emrinde bulunan Tulumcular, ellerindeki hava ile şişirilmiş deri tulumlarını iki yana sallayarak yol açıyorlar, düzeni sağlıyorlardı. Julie Pardoe, Tulumcuları şöyle anlatır: *"(...) Kalabalığın içinde bir de başlarında soytarısı bulunan bir başıbozuklar takımı vardı. Bunlar koyun derisinden birer külâh giymişler, üçer tilki kuyruğundan süs takmışlardı. Üzerlerindekiler ise, tabaklanmış deriden yapılmış giysilerdi. Bu adamlar kalabalığı düzene sokup onları geriye itiyorlar ve oradan oraya koşuyorlardı. Bunların tümü de hayduda benziyordu. Her biri, kendi istediği gibi, kendi beğenisine göre giyinmişti; kocaman palabıyıkları ve külâhlarının altından taşan kıvırcık saçları, onların vahşi görünüşünü arttırıyordu."*[48]



Şenliklerin vazgeçilmezleri: salıncaklar ve dönmedolaplar.

CANBAZLAR

Sünnetler yapılırken *"temâsîl-i garîbe-i udhike"*, taklabazlık, zorbazlık gösterileri düzenleniyordu. Maskara ve mudhikler ortalığı kırıp geçiriyorlardı.[49] Hızır, hokkabaz ile perendebazları şöyle anlatır:

"Hokkabâzlıkla perendebâzlık oldu ol kader
Akla sığmaz, kimse anı edemez vasf-ı senâ."[50]

Bedevî zorbazlar, kûzebazlar, göz kamaştıran renklerde şalvarlar giyinmiş olarak alana çıkmışlar ve çeşitli hünerler göstermişlerdir.[51] Edirneli bir çocuk kılıçlarla numaralar yapmıştır. Örneğin, başı yere değecek biçimde arka üstü köprü kurarak yerde duran bıçağı dişleri ile alıp toprağa sapladıktan sonra, kıyafetini bozmaksızın bu uzun bıçağın üzerinden perende atarak ayağa kalkmıştır.[52]

Bu becerilerin en önemli bölümü Türk ve yabancı canbazların gösterileriydi. Bunların arasında Canbazbaşı Ahmet Ağa ile Vakıf Çavuş en ünlüleriydi. Ayrıca bunların çırakları ve çocukları vardı. Şenlikte önemli numaralar yapan İranlı canbazlarla, Avusturyalı canbazlar da bulunuyordu. Canbazbaşı Ahmet Ağa'nın, çırağı ile ip üzerinde kurban kestiğini, derisini yüzüp etiyle biftek yapıp yediğini öğreniyoruz.[53] Ahmet Ağa İranlı canbazın numaralarını bastırmak için, kasap giysisi ile alana çıkmış ve bıçakları beline bağlayarak ipe tırmanmış, bir elinde debelenen bir koyun ile sanki yerde yürür gibi ipin üzerinde yürüyormuş. İpin ortasına gelince koyunu yatırıp kesmiş, derisini yüzmüş ve kendine yetecek eti ayırdıktan sonra kalanını hizmet edenlere ve yardımcıla-

rına vermiştir. Bundan sonra Ahmet Ağa'nın başçırağı içi ateş dolu mangalla ip üzerindeki ustasının yanına gitmiş ve mangalı ipin üzerinde dengelemiş. Parça etleri mangal üzerinde külbastı yapmışlar ve bunları teker teker yemişler. Sonra mangalı iple aşağıya sarkıtmışlar, onun yerine ekmek, iki bardak su ve birkaç tabak salata bulunan siniyi devirmeden ipin üzerine almışlar ve iştihla yiyip içmişlerdir.[54]

Her gün yapılan tehlikeli canbazlık gösterilerinden ilki, evlenme şenliğinin ikinci günü olan 30 Nisan, Perşembe gününe rastlar. Dolmabahçe'deki Tüfekhane'den çadırların bulunduğu yerdeki kavak ağacına bir ip bağlanmış. İpin yüksekliği yerden 75 zira (aşağı yukarı 56 metre) ve uzunluğu da 175 zira (aşağı yukarı 131, 132 metre) imiş. Canbazbaşı, önce herkesin korkulu bakışları önünde ipte dümdüz yürürken çeşitli numaralar yapmış. Öteki canbazlar da karga sekmesi denilen hüneri göstermişler: Bir canbaz ipin üzerine oturup bir adam boyu havaya sıçrıyormuş, ipin üzerine düşünce de, bir çeşit takla olan pertav hareketiyle ipin üzerinde sıçrayıp iki ayağını makas gibi açarak ayaklarını aşağıya sarkıtarak oturuyormuş.[55]

Canbazlar Osmanlı şenliklerinin en önemli parçasıydı.

Canbazbaşı'nın çırağıyla yaptığı tehlikeli numaralardan biri de, ecel beşiği adını taşıyor. Bir canbazın ayağına bağlı olan salıncağa Ahmet Ağa binip sallanıyor, sonra birden kendini boşluğa bırakarak güya düşüyormuş gibi bağırıyor ve ayaklarıyla salıncak ipine tutunarak tepeüstü boşlukta sallanıyor.[56] Bu numara sırasında kadınlar korkudan çığlık atıyor, erkekler de buna gülüyorlarmış. Ahmet Ağa gösterinin sonunda, salıncakla kolan vurup hızlanmış ve sonra kendini top gibi havaya fırlatarak ipin üzerine düşmüş.[57] Ahmet Ağa, bir de gözleri bağlı olarak ip üstünde yürüyor, oturuyor ve çeşitli numaralar yapıyormuş.[58]

Bu şenliğin önemli canbazlarından biri de Asâkir-i Hassâ çavuşlarından Vâkıf Efendi'ydi. Bu canbaz ip üzerinde havaya sıçrayıp ip üzerine bağdaş kurarak düşüyormuş. Bazan da sıçrayışlarında, bir ayağını arkaya, öbürünü öne fırlatarak ipe konuyormuş.[59] Bu canbazın ip üzerinde amuda kalkıp elleri üzerinde durduğunu da öğreniyoruz.[60] Çocuk canbazlar ise, ya ayaklarına sabun bağlayıp yürüyorlar ya da ayaklarında çok yüksek nalınlarla ip üzerinde hareket ediyorlarmış.[61] Canbazlar, ip üzerinde sıçrayıp çeşitli biçimlerde ip üzerine düşmenin[62] yanısıra, salgı adı verilen hünerde, ip üzerindeyken altındaki şilteye doğru eğilerek sanki evindeymiş gibi, ipi sallayarak yürürken başında da bir balıkçı tablası taşıyormuş.[63]

Bunlardan başka ayaklarına bukağı (makara) takıp ip üzerinde kayanlar,[64] ayaklarına ağaç kütükleri takıp gezinenler, kütüklere temel çivileri çakıp ipin üzerine hizalayarak yürüyenler, ayaklarına kılıç bağlayarak çeşitli hareketler yapanlar, iskemle üzerine iskemle koyarak ip üzerinde dengeleyip karşı karşıya satranç oynayanlar, nalınların altına sabun bağlayıp gezinenler[65] vardır. Aynı zamanda zorbazlık yapan bir canbaz, altı yaşlarında bir çocuğu merdivenin tepesine oturtmuş, merdivenin bir basamağını başına, geri kalan beş basamağını da başından yukarda tutarak ip üzerinde yürüyormuş: Sonra bu canbazın küçük kızı, "canım sıkılıyor, etrafı seyredeyim", diyerek ip üzerindeki bu canbazın başı üzerinde tuttuğu merdivenin en üst basamağına birkaç kez çıkıp inmiş.[66]

Başka bir canbaz da ipin üzerine bir kayık çıkartmış, içine çocuklarını bindirmiş, kayığı ip üzerinde kaydırmış, sonra yelken açmak bahanesiyle ortaya çıkan hırgür sırasında kayık ikiye bölünmüş bir parçası ipin üzerinde kalmış, öteki parçası yere düşmüş.[67] İranlı canbaz ise ayaklarına salıncak bağlayıp çocukları sallandırmış, her iki yanına çocukları bağlayıp ip üzerinde tehlikeli numaralar yapmış.[68] Avusturyalı canbazlar ise ip üzerinde kılıçlarla çok güzel hünerler göstermişler.[69]

DİĞER GÖSTERİLER

Canbazlar gösterilerini yapadursunlar, Kâğıthane, gösterileri izleyenlerle doluydu: *"Bir yanda meyve satıcıları, yoğurtçular, muhallebiciler, öte yanda arkalarında musluklu semaver, şerbet satıcıları vardı. Şerbetçiler, bardakla tabağı birbirine vurarak, şıngır mıngır ses çıkarıyorlardı. Tepemizde bir ip cabazı, kendini dengeliyordu. Kırmızı satenden kuşağı güneşte parlıyordu"*, diye yazar bir yabancı tanık.[70] Herkesin hoşlandığı bir başka gösteri de kadın ve erkek dansçılardı. Kızlar Ağası'nın buyruğuyla kentten usta dansçı kadınlar getirtilmişti. Bunlar Padişah'ın ve haremin önünde dans ediyorlardı.[71] Ayrıca, uzun saçlı dansçı oğlanlar da güzel danslar göstermişlerdir:

"Kimi oldu encümende raksla hem nâz ile
Bezm-i zîba-ı tarabda cilve-i nuhş-u runümâ
Oldular anın ile et fâl-i mahtûn zevkıyâb
Yârenin acıs oldu dillerin pür hevâ".[72]

Arnavut

Rumelili Hüsmen Aga

Bu şenlikte bir de savaş dansı gösterisinin yapıldığını öğreniriz. Mihrimah Sultan'ın düğününde, gece eğlenceleri sırasında, sarayın dış avlusuna konulan yükselti üzerinde, zırh kuşanmış oyuncular, yer yer yakılan ateşlerin ışığında bir savaş dansı yapmışlardır.[73]

Kayserili

Kastamonulu Baba Hikmet

GECE EĞLENCELERİ VE DONANMA

Leb'îb, *"Tophâne-i âmire'nin pişegâhlarında vaz' olunmuş olan sallar nigâristân-ı cine mümâsil"* diye yazar. Üzerleri renk renk kandillerle donatılmış bu sallardan geceleyin fişekler atılıyormuş, gündüzleri ise bunların üstünde gösteriler düzenleniyormuş.[74] Bir yabancı tanık bu sallardan şöyle sözeder: *"Ve hemen sarayın (Beşiktaş) önünde dubalara bağlı iki sal vardı. Bu salların üzerine topları bulunan kaleler konulmuştu. Bu kalelerden donanma gösterileri yapılıyordu."*[75] Sallardan birinin üzerine kurulan kale maketinin çevresinde savaş gemileri seyrederek gösteriler düzenliyorlarmış. Bu gemiler, *"ka'ide-i hendesiye-i bahriye üzere hareket ediyorlar"*mış. Geceleri ise bu gemiler, yanlarına yaklaşmak isteyen kayıklara kurusıkı ateş ediyorlarmış.[76] Bir Alman diplomat, deniz kuvvetlerine ait savaş gemilerinin İstanbul'dan ve Gelibolu'dan geldiklerini, bunların gözalıcı gösteriler düzenleyip top atışları yaptıklarını belirtir.[77]

Salların birinin üzerinde de yapma atlı bir araba varmış. Bu süslü arabanın sürücüsü arabanın tekerleklerini döndürdükçe sal deniz üzerinde seyrediyormuş; onun için de *"hiss-i tamâşâgârânı acele istiğrab ile semt hayrete çekküb gitmiş."* Bu sallar, geceleri üzerlerine konulan kandil ve fişeklerin gösterileri ile seyredenleri hayran bırakıyormuş. Ayrıca, arabanın üzerine yapılmış balıkların her pulu geceleyin pırıl pırıl ve renk renk parlıyormuş.[78]

Evlenme şenliğinde Balıkpazarı Kapısı'ndan Topkapısı'na kadar Haliç, Galata, Tophane, Beşiktaş ve Boğaz'ın üst yanı, Üsküdar ve Çamlıca Tepesi kandiller ve meşalelerle donanmıştı.[79] Her gece atılan fişeklerin altı tür olduğu görülüyor: Bunlar püskürme, mahtab, kestane, dahme, havai ve çarh-ı felek'ti.[80]

DRAMATİK GÖSTERİLER

Oyuncular ve dramatik oyun bizi en çok ilgilendiren konudur. 1836 Şenliği'nin ilginç olayları çoktur, ancak bunların en ilginci Gölge Oyunu,[81] meddahlık ve Orta Oyunu'dur. Gölge ve kukla oyunları özellikle yabancıların dikkatini çeken gösterilerdi. XIX. yüzyıl içinde İstanbul'a ve Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu bölgelerine kadar yolculuk etmiş olan bir gezgin, Gölge Oyunumuz için şunları yazmıştır: *"Müslümanların en sevdikleri seyir sanatı olan Karagöz, Ramazan geceleri, oruç aylarında, kahvelerde ya da bahçelerde oynatılan bir kukladır. Taklide, yanlış anlamalara ve yabancılarla alaya dayaan bu oyunda komik öge bu yoldan ortaya çıkar."*[82] Bu şenliği baştan sona izleyen Julie Pardoe, "şenlik yerinde birçok gösteri mekânı vardı. Birinde bir fantoccini (kukla) toplulu-

ğu minyatür oyunlarını oynuyordu"[83] sözleri pek açık değildir. Ancak tanığın bu bölümde gece eğlencilerinden söz etmesi, hava karardıktan sonra oynatılan "minyatür oyun"un Karagöz olduğu kanısını getirmektedir. Nitekim, Leb'îb, geceleri onbir ayrı mekânda karagöz oynatıldığını yazar.[84] Hızır da bu bilgiyi destekler:

"Kimi oldu perde-i hayâle perdegî
Bezle ile eyledi halkı serâser dilküşâ
İtdi Karagöz ve Hacı Ehvâdı tasvîr ile
Sünnet olan güdegân ve nâzırân-ı pür sefâ."[85]

1836 Şenliği'nde meddah da önemli bir yer tutar. Yabancıların *improvisatore* dedikleri meddahların sözü sık sık geçer. Bu şenlikte hem gösterilerin bulunduğu yerde, hem de İstanbul'un çeşitli semtlerinde şenlik kapsamı içinde sanatlarını gösteren meddahlara rastlıyoruz: *"Başka bir yerde bir improvisatore kendini çevrelemiş seyircilere ses ve jestlerle bir şeyler oynuyordu ve seyirciler tarafından çok beğeniliyordu."*[86] Öte yanda, Boğaziçi'nin Anadolu yakasındaki bir kahvede sanatını gösteren meddahı da, şenlik sırasında İstanbul'da bulunan başka bir yabancıdan dinleriz: *"Bahçenin ortasında güzel manzaraya arkasını dönmüş, iri kıyım bir adamın anlattıklarını herkes can kulağıyla dinliyordu. Bu ünlü bir meddah ya da masalcıymış. Binbirgece Masalları'nda olduğu gibi, budala efendilerden, entrikacı uşaklardan, akıl almaz olaylardan ve zaman zaman da siyasal durumlardan sözedip oradakileri etkiliyordu. Ben, onun ne dediğini anlamadığım halde, bir süre onu zevkle seyrettim. Meddah bazan kibar bir efendi, bazan da kaba bir tellâk gibi konuşuyordu; bir bakıyorduk yaşlı bir kadın oluyor, daha sonra da Ermeni, Frenk ya da Yahudi şivesiyle konuşmaya başlıyordu. Onun konuşmalarını, taklitlerini, oradaki kalabalık çubuklarını tüttürerek ve kahkahalar atarak, hayranlıkla seyrediyorlardı."*[87]

Zenne.

Bu şenliğin en önemli dramatik gösterisi Orta Oyunu'dur. Şenliği anlatan Leb'îb, evlenme şenliğinin son günü olan 7 Mayıs 1836, Perşembe günü Zeyrek Takımı'ndan ibaret "Zuhuri Kolu" ile "Ali Ağa Kolu"nun bazı orta oyunları oynadıklarını belirtir. Bunlar arasında *Mahalle Baskını, Terzi Oyunu*[88], *Yazıcı Oyunu, Tımarhane Oyunu*[89], *Çeşme Oyunu, Berber Oyunu ve Kale Oyunu*[90] varmış. Saray önündeki alanda, halka oynanan Orta Oyunu'nu seyreden yabancı tanık, konuyu anlattıktan sonra, gösteriyi "ilkel" olarak niteleyiyor ve "üç bölüm" olarak açıkladığı bu oyunun bölüm aralarında çalgıcılar ve dansçıların da bulunduklarını belirtiyor.[91]

Bu yabancıya göre, oyun şöyle gelişmiş: İlk başta rıhtımlarda ya da pazarlarda sırt hamallığı yapan kişileri temsil eden, pırtılar giymiş dört oyuncu[92] alana girmiş. Bu "ilginç kişiler" canlı hareketlerle gelişen uzun bir konuşmaya girmişler.[93] Bunlar *"Kentlerin kraliçesi İstanbul"*da, bayramdan bu yana hiçbir ziyafet ya da şenlik düzenlenmeyişinden yakınmışlar. Bu yakınma, *"aynı sınıftan ve yine onlar gibi giyinmiş bir beşinci hırpaninin ilgisini çekmiş"*, bu kişi öbürlerinin yanına gelerek yakında *"doğunun ve dünyanın efendisi, Sultan II. Mahmut'un kızı, Mihrimah Sultan'ın düğününün yapılacağı müjdesini"* vermiş. Bu haber oradakiler tarafından sevinçle karşılanmış ve beşincinin bu konuda biraz daha bilgi vermesi istenmiş. O da evlenecek sultanın güzelliğinden ve erdemlerinden sözetmiştir. Bir anlatıcı[94] durumunda olan bu beşinci adam, en sonunda şenliğin programını da özetlemiş. Beşinci kişi, bundan sonra onlara, bir arkadaşının Avrupa'dan getirdiği ilginç makineyi anlatmış ve bir arkadaşının bu makineyi onlara tanıtacağını söylemiş; derken alana soytarıya benzeyen güleç biri[95] gelmiş; adamın arkasında, makineyi taşıyan iki adam varmış. Bu adamlar, iki ince tahta çerçeveye bağlı, oturacak yeri kafesli, salıncağa benzeyen bir şeyi kurmuşlar ve sahne bitinceye kadar çerçeveleri tutmuşlar. Sonra, bu şenliği haber veren, *"oyun kurucu"* (Pişekâr) tarafından oradakiler sallanmışlar. Onlar böyle sallanadursun, alana sivri ak sakallı, hırpani kılıklı bir Yahudi girmiş; ardından da iğrinç, kambur bir cüce[96] yürüyormuş. Oradakiler, birden cüceyi alıp salıncağa oturtup deli gibi sallamaya başlamışlar. Cüce kaçmak istedikçe onunla eğlenip gülüyorlarmış. Az sonra bu eğlenceden

bıkıp cücenin efendisi Yahudi'yi salıncağa bindirmişler. Yahudi, korkudan bağırıyormuş. Az sonra Yahudi'nin ağırlığını çekemeyen oturak yerinden çıkınca Yahudi de kafası üstü düşüp hareketsiz kalmış. O anda çalgıcıların yarısı yerlerinden kalkıp, az önce oyun gereği ölen adamı taşıyarak kalabalık arasından geçip gitmişler.[97]

Bundan sonra dört kişinin taşıdığı kötü bir cenaze sedyesi getirilmiş ve ceset bir kum çuvalı gibi bunun üzerine atılmıştır. *"Bu iğrenç yük"* tam gözden kaybolacakken yolun tam ortasında kolcular tarafından durdurulunca, sedyeyi taşıyan Yahudiler çok korkmuşlardır; çünkü onların batıl inancına göre, cenazeyi gömmeye götürürken, ister Müslüman, ister Hıristiyan olsun, cenazeyi selâmlamayan ve eğilerek altından geçmeyen herhangi bir kimse çıkarsa, ölü kirletilmiş ve lânetlenmiş sayılırmış. Yahudiler cesedi oracıkta bırakıp kaçmışlar. Bu haberi duyan ölen Yahudi'nin karısı saçlarını başlarını yolmaya başlamış. Bu arada ceset yuvarlanarak toprağa düşmüş. Bunun üzerine oradaki Yahudiler ile kolcular arasında bir itiş kakıştır başlamış. Ölü sanılan Yahudi ise dövüşenlerin bağırtısına çağırtısına ayılıp ayaklanmış. Onun ölmediğini gören Yahudiler sevinç naraları ile onu omuzlarında taşıyıp götürmüşler birinci bölüm burada son bulmuş.

Yahudilerin çıkmasıyla alana 14-20 yaşları arasında köçekler girmişler. Dans bitince, ikinci bölüm başlamış ve fesli, cüppeli bir adam gelmiş. Bu karasevdaya düşmüş genç bir adammış ve hep aşktan söz ediyormuş, yüzü de hüzünlüymüş.[98] O sırada Çelebi'nin yanına komiklik yapan biri[99] yanaşmış ve İstanbul'da daha birçok güzel olduğunu söyleyerek onu yatıştırmaya çalışmış. Ama nafile, hüzünlü genç *"kıvrılıp bükülerek ve ellerini ovuşturarak"* artık başka birini sevemiyeceğini tekrarlayıp durmuş. Bunun üzerine nekre kişi, aşığı sınamaya karar vermiş ve dışarı çıkıp az sonra üç dansçı ile geri gelmiş. Dansçıları gören karasevdalı genç, kayıtsızlıktan kurtularak kadın kılığındakilerle ilgilenince bir aşk meşk sahnesi başlamış. Genç adam Zenne'lerin peçelerini çıkartmaya çalışıyor, ötekiler de kaçıyormuş. Bu arada işin içine yine o mahut salıncak[100] sokulmuş ve sonunda bu salıncak koparak seyircileri kahkahaya boğmuş. Baş Zenne yeteneğini göstermiş, sonra da peçesini açmış. Yabancı tanığa göre, bu erkek oyuncu, makyajı ve tavırlarıyla Türk kadınını büyük bir başarıyla oynuyormuş.

Üçüncü ve son bölümde, alandaki Yeni Dünya'ya iple bağlı iki kişi, elleri ve dizleri üzerinde yürüyerek bekçi köpeklerini taklit etmişler; yiyecek diye önlerine çağla atılıyormuş. Bunların yanısıra, Çinli kıyafetiyle iki oyuncu da varmış; saçları arkadan örülmüş ve ellerinde tüy yelpazeler bulunuyormuş. Bunlar alanın ortasında hareketsiz, heykel gibi duruyorlarmış. O sırada, alana, İstanbul'un çeşitli esnafını taklit eden oyuncular girmiş. Sokak köşelerinde balık tavası yapıp satan Yahudi'den, Beyoğlu'nda kendine özgü bir yeri olan Frenk'e kadar, hemen her tipten insan gelip geçmiş. Frenk'in şapkası düşürülüp top oynanmış. Yabancı tanık bu bölümü oyunun en inandırıcı ve başarılı bölümü olduğunu belirtiyor.

Çeşitli tiplerin taklidini kapsayan bu bölümden sonra alana üç Zenne gelmiş; bunların yanında anaları[101] da varmış. Kadınları bir Rum uşak izliyormuş. Uşak kadınların şemsiyelerini ve esans şişelerini taşıyormuş. Bu kişileri, *"yürüyüşlerine bakılırsa"* iki hırsız izliyormuş. Hırsızlar alanın ortasıda heykel gibi duran Çinliler'in arkasına saklamışlar. Sonra Dükkân denilen yere bir kilim yayılmış; dört kadın ile Rum uşak bu kilimin üzerine oturmuşlar.

Onlar böyle dinlenedursunlar, bir önceki sahnede tanıdığımız kara sevdalı genç kadınların yanına gelmiş. Kadınlar onu görünce çığlıklar atıp bağırmaya, ayılıp bayılmaya başlamışlar. Bunu fırsat bilen hırsızlar saklandıkları yerden çıkarak kadınların eşyalarını çalmışlar. Hırsızlar çaldıkları eşyaları az uzakta bölüşürken, onları Nekre (Kavuklu) görmüş ve bağırmaya başlamış. Bunun üzerine orada bulunan ve köpekleri taklit eden oyuncuların ipleri çözülmüş, hırsızların üzerine salınmıştır. Böylece, bir şamata olmuş. Bu şamata o kadar artmış ki, olay Kadı'nın kulağına gitmiş ve Kadı Efendi adamlarıyla gelerek duruma el koymuş. Bu noktada yabancı tanık şöyle yazıyor: *"Doğal olarak, dost ülkeleri, hatta kendi kadınlarını alaya almaktan çekinmeyen bu Türk oyuncular, elbet Kadı'yı da dev bir karikatür görünümünde getireceklerdi. Nitekim, Kadı'nın tabak kadar gözlükleri ve koyun postundan gülünç bir sakalı vardı. Aceleye getirilen bir duruşma yapıldı. Kadı, fırsatını buldu mu Zennelere çapkınca gözatıyordu. Kavuklu da Kadı'ya bakıp eğleniyordu. Cellât falakası, kâtip diviti ve kalemi mahkemeyi tamamlıyordu."*[102] Oyun, hırsızların yakalanması ve çalınan malların geri verilmesi ile sona ermiştir. Oyunun sonunda, her oyuncunun karmaka-

rışık dans ettiğini belirten yabancı tanığın burada Orta Oyunu'nu bitiren *Curcuna*'dan sözettiğini anlıyoruz.

1836 Şenliği, en önemli ve zengin padişah şehliklerinin sonuncusudur. Bu şenlikten sonra 1854'te, 1866'da, 1876'da ve 1899'da dört şenlik daha yapılmıştır. Ancak bunların hiçbiri önceki büyük şenlikler ve 1836 Şenliği kadar parlak olmamıştır. Parlak ve zengin şenlik programı ile yüzyıllardan beri süregelen ve halkın kültür yaşamını da içeren[105] geleneksel şenlik anlayışı, II. Mahmut'un bu şenliğinden sonra ortadan silinmiştir. Bunda devletin ekonomik ve siyasal durumu büyük rol oynamıştır.

---

1 II. Mahmut'un padişahlığı süresince (1808-1839) 10 büyük şenlik yapılmıştır. Bunların en parlağı olan az ilerde etraflıca söz edeceğimiz 1836 Şenliği dışındakiler şunlardır: 1809-Fatma Sultan'ın doğumunu kutlama şenliği. Ne yazık ki Fatma Sultan aynı yıl içinde ölmüştür (bkz.: *Topkapı Sarayı Belgeliği,* yazma, D. no.: 9916). 1811-Saliha Sultan'ı doğumu onuruna düzenlenen şenlik (bkz.: *Topkapı Sarayı Küt.,* yazma, yeni no.: 151.1). 1812-Mihrimah Sultan'ın doğumu onuruna yapılan şenlik (bkz.: Topkapı Sarayı Belgeliği, yazma, E. no.: 9958). 1815-Zeynep Sultan'ın doğum şenliği. Ancak o da bir yaşını doldurmadan öldü *(Topkapı Sarayı Belgeliği,* Telhîs, E. no.: 9255). 1823- Abdülmecit'in doğumu onuruna düzenlenen şenlik (bkz.: Hafız Hızır İlyas, *Vekâyi-i Letâif-i Enderûn,* 262). 1823- Atiye Sultan'ın doğumu onuruna düzelenen şenlik (bkz.: *Başbakanlık Belgeliği,* Cevdet tasnifi, Saray no.: 11). 1830-Abdülaziz'i doğumu nedeniyle yapılan şenlik (bkz. *Vekâyi-i Letâif-i Enderûn,* 283). 1830-Hayriye Sultan'ın doğum şenliği (bkz. *Topkapı Sarayı Belgeliği,* yazma, E. no.: 11271). 1832-Abdülmecit'in okumaya başlaması onuruna düzenlenen şenlik. 1832-Sâliha Sultan'ın evlenmesi dolayısıyla düzenleen şenlik (bkz.: *Sûr-nâme-i Es'ad,* Ist. Üniv. Belg., yazma, T. no.: 3022).

2 Bugün bu alanda Devlet Demiryolları depoları ve lojmanlanları bulunmaktadır.

3 *"Ein Volksfest in Konstatinopel", Magazin für Literatur des Auslands,* Berlin 1833, 531.

4 Yâsinci-zâde Seyyid Abdülvehhâb Efendi.

5 1829 ile 1833 yılları arasında sadrazamlık etmiş olan Gürcü Reşit Paşa.

6 Kaptanpaşaların arasında, II. Mahmut'un kızı Sâliha Sultan ile evlenen Tophane Müş'iri Halil Rıfat Paşa vardı.

7 *"Ein Volksfest..."*, 531.

8 II. Mahmut'un altıncı kızı; 1812 yılında, Cemaziyelevvel'in 29. (11 Haziran) Salı günü doğdu. Lebîb, Mihrimâh Sultan'ın "1229 Şevval'inin 19. penc ü şenbih" (5 Ekim 1812, Perşembe) günü doğduğunu belirtir (bkz.: *Sûrnâme-i Lebîb,* Ist. Üniv. Ed. Fak. Küt., T. 6197.v.6b).

9 Leb'îb, *Sûr-nâme,* Ist.Üniv.Ed.Fak.Küt. T. 6197, v. 6b-7a.

10 Bu düğün ve sünnet şenliklerinin düzenlenmesi için II. Mahmut'un çıkardığı Hatt-ı Humayûn'nun tam metni Sûr-nâme-i Leb'îb'de aktarılmıştır: Bkz.: v.9a-b. Le'bîb nikâh kararının H. 1251 (1835) yılının sonlarında verildiğini, evlenme şenliğinin ise H. 1252 (1836) yılının başlarında yapıldığını, ama bazı tarih belgelerinde şenliğin H.1251 yılının sonunda yapıldığı gibi bir yanlışa düşüldüğünü, çünkü padişahın nikâh kararıyla karıştırıldığını belirtir; bkz.: v. 99a.

11 Leb'îb, v.7a-b.

12 A.g.y., v.17a. Moltke mektuplarında bunun 28 Nisan'da başladığını belirtir: Bkz.: *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei,* Berlin 1882, 58. Buna dayanarak Uluçay da aynı tarihi veriyor: Bkz.: *Harem,* II, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1971, 111.

13 Leb'îb, v.93a. Uluçay, bitiş tarihi olarak 5 Mayıs'ı verir (Harem, 111); ancak bunun doğru olmadığını Muharrem ayının 19. günü yapılan gösterilerden çıkarıyoruz. Üç gün sonra, yâni 10 Mayıs 1836, Pazar günü de sünnet şenliği başlamıştır: Bkz. Leb'îb, v.101a.

14 Çeyiz Töreni üzerine ayrıntılı bilgi için bkz.: Leb'îb, v.89a-90b; Julie Pardoe, *The City of the Sultan,* II, London 1838, 146-56 ve 160-5; Moltke, 58-9.

15 Bugünkü İnönü Stadyumu'nun bulunduğu yer.

16 Pardoe, II, 111- 2 ve 121- 2.

17 Moltke, 58.

18 Mihrimah Sultan 1812 yılında doğduğuna göre, 1836'da 24 yaşındaydı. Ne yazık ki bu düğünden iki yıl sonra 1838'de ölmüştür.

19 H. 1262 yılının Zi-l-hicce ayının ilk günü, yâni 20 Kasım 1846 tarihinde ölen Mustafa Âsım Efendi, 1818-1819, 1823-1846 yılları arasında iki kez Şeyhülislâmlık yapmıştır.

20 Leb'îb, v.11b.

21 Bu düğün için 48.500 Kron değerinde armağan dağıtılmıştır; bkz.: *Topkapı sarayı Belgeliği* E. no.: 3100.

22 Leb'îb, v. 3b.

23 Pardoe, II, 166.

24 Tietz, "Ceremonien und Festlichkeiten bei der feierlichen Beschneidung eines türkischen prinzen von Geblüt in Kostantinopel", Ausland, S. 143, 22 Mayıs 1836, 572.

25 The City of the Sultan, II, 166.

26 *Sûr-nâme-i Hızır,* Ist. Üniv. Belgeliği, yazma, T. no.: 6122. v.8b. Bu şenlik için Hâtif Efendi de ebcedle tarih düşürmüştür: "Biri Abdülmecid'dir, biri Abdülaziz'dir hem / İki şehzâde sünnet eyledi adl-âyâyin"; bkz.: Leb'îb, v.137b. Leb'îb de ebcedle tarihi şöyle düşürmüştür: "Esad-efrâz-ı dua'yı kıl edâ tarin ile / Sünnet-i şehzâdegânıeyleye mes'ud hâk"; v.137a.

27 Leb'îb, v.14b ve 16b.

28 *The City of the Sultan,* II, 166.

29 Leb'îb, v.103a-b.

30 Tietz, 576.

31 Leb'îb, v.15a.

32 A.g.y., v.101b.

33 A.g.y., v.102a.

34 Mehmet Emin Rauf Paşa, 18 Şubat 1833 tarihinde atanmış, 2 Temmuz 1839'da azledilmiştir. Daha sonra üç kez daha sadrazam olan Rauf Paşa'nın Anadolu Beylerbeyliği'nden alınarak ilk kez sadarete getirilmesi 1815 yılıdır. İlk sadareti üç yıl süren Paşa'nın babası eski Dâr-üs-saâde Ağası Kâtibi İsmail Efendizâde Çavuşbaşı Sait Mehmet Efendi'dir.

35 *Sûr-nâme-i Hızır,* v.5a-b, 6a.

36 *Sûr-nâme-i Leb'îb,* v.22b.

37 Hâin-Firarî Ahmet Fevzi Paşa, dalkavukluğu sayesinde, o sırada Hassa Müş'îri rütbesini taşıyordu; Kasım 1836'da Donanma Komutanı olmuştur.

38 *The City of the Sultan,* II, 113-5.

39 Hızır'a göre, Şâkir Efendi sarayın hekimbaşısı ve müneccimiymiş. O kadar büyük bir bilim adamı imiş ki, onunla konuşan Calinos ve Sokrates zamanında yaşadığını sanırmış; *Sûr-nâme,* v.4b.

40 Leb'îb, v.103b-104a.

41 Pardoe, II, 166.

42 Hızır, yoksul ve zengin ailelerin çocuklarının bir arada sünnet edildiklerini şöyle anlatır :

"Olmadı meyl-i muhâbâ lûtf-ı şehinşehle hiç
Oldular tıfl-ı fakirân zâdegân ile sevâ

Yâni evlâd-ı fakırân ve vezirân-ı kibâr
Heb beraber oldılar bâ izzet bî-ihtihâ
Heb beraber giydiler zîbâ libâs-ı sünneti
Hil'at-ı rânâ ile becâ-ı fer ü ittikâ" (v.4a).

43 *Sûr-nâme-i Leb'îb*, v.106b-107a.
44 A.g.y., v.115a.
45 A.g.y., v.114b.
46 *The City of the Sultan*, II, 113.
47 Tietz, 580.
48 *The City of the Sultan*, II, 101.
49 *Sûr-nâme-i Leb'îb*, v. 104a.
50 *Sûr-nâme*, v. 3b.
51 Pardoe, II, 136.
52 Leb'îb, v. 98b.
53 *Sûr-nâme-i Hızır*, v. 3a.
54 *Sûr-nâme-ı Leb'îb*, v. 56b ve 57 a-b.
55 A.g.y., v.48a-b.
56 A.g.y., v.48b ve 58a.
57 A.g.y., 49a.
58 A.g.y., v.67b.
59 A.g.y., v.75b.
60 A.g.y., v.83b.
61 A.g.y., v.75b ve v. 83b.
62 Bkz.: aynı, v.67a, 75b, 97b ve 48a.
63 Leb'îb, v.88b.
64 A.g.y., v.88b-89a.
65 A.g.y., v.126a-b.
66 A.g.y., v.126b-127a.
67 A.g.y., v.127b.
68 A.g.y., v.97b; İranlı canbaz üzerine ayrıca bkz.: v. 56b.
69 A.g.y., v.98b; Leb'îb bu gösterileri ayrıntıları üzerinde durur.
70 *The City of the Sultan*, II, 167.
71 Tietz, 576; Hızır şöyle yazar:
"Bir zarife duhter anlardan çü hurşîd simâ
Eyledi bî-hadd ü pâyân bâr-sen bâzî-gerî
Nice etdi ol bülend-i ali hable irtikâ" (v.3a).
72 *Sûr-nâme-i Hızır*, v.3b.
73 *The City of the Sultan*, II, 144-5.
74 *Sûr-nâme-i Leb'îb*, v.35a.
75 Pardoe, II, 115-6.
76 Leb'îb, v.36a.
77 Tietz, 580.
78 Leb'îb, v.36b. "(...) Kal'a ve sallar ve gerdûne-i mezkûreye tezyîn olunan mahtabların hâne-i mîrin tâd ziyâsı ile hâce-i dânâ-ı temâşâ müsveddesini beyaza çeküb gâh kitâb-ı misbahtan düş-ı sabâhat ve gâh meşârik-ül-envârden sabk-ı hikmed virdi" (v.49a).
79 A.g.y., 33a. Hızır ise donanma üzerine şöyle yazar :
"Bir tarafa oldu râhşân meş'am-ı şevk u tarab
Encen âsâ ol kanadil server ü inbisat
İtdi dünyayı serâser nûr-ı pâş ve ruşenâ
Muntazam olan Çırağan meserret ve refâh
Eyledi yekser saray-ı dilleri pür incilâ
Sahnegân ve mekânı eyledi rûşen çü nûr
Mâhitâb-ı şeb-çırağ sûr-ı pür zîb u bahâ" (v.3a).
80 Leb'îb, v.33a-b, 34a, 58a, 67b, 56a. Aynı zamanda bkz.: Tietz, 576, 580 ve Pardoe, II, 118.
81 Daha önceki yüzyıllarda da yabancılar gölge oyunundan "kukla oyunu" olarak sözetmişlerdir. Örneğin, Thevenot, XVII. yüzyılda, "bu kukla bir Yahudi tarafından oynatılan saydam tasvirlerdi", der: bkz. *The Travels of Monsieur de Thevenot in the Levant*, I, London 1687, 35. Karagöz için kukla deyimi daha birçok yabancının günlüğünde vardır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru gölge oyunu seyreden bir yabancı da (Xavier von Werner adındaki bu yabancı doğuştan Hırvat olup 1856'da Viyana'dan kaçarak Osmanlı İmparatorluğu'na sığınmış, müslüman olarak Murad Efendi adını almıştır. İmparatorluğun önemli dış görevlerinde bulunmuş ve La Hey Büyük elçisi iken 45 yaşında ölmüştür. Daha fazla bilgi için bkz.: Ö. Nutku, "Avusturyalı Türk Murad Efendi ve III. Selim Tragedyası", *Kültür Tarihimizden Manzaralar*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1995). "Karagöz, Türk kukla oyunudur" diye yazmıştır: bkz.: *Türkische Skizzen*, I Leipzig 1877, 217. Oysa Türkler'de kukla sanatı da vardır. Yabancılar açıklama getirdiklerinde kukla dedikleri birçok oyunun daha çok Karagöz olduğunu anlıyoruz; ancak bundan yalnızca kukla diye sözettiklerinde belirttiklerinin kukla mı, Karagöz mü olduğu her zaman açıklık kazanmıyor.
82 H. Petermann, *Reisen im Orient*, II, Leipzig 1865, 26.
83 *The City of the Sultan*, II, 119.
84 *Sûr-nâme*, v.109a.
85 *Sûr-nâme*, v.3a.
86 *The City of the Sultan*, II, 119.
87 Adolphus Slade, *Records of Travels in Turkey and Greece and of a Cruise in the Black sea with the Capttan Pasha i the years of 1829, 1830 and 1831*, 1, London 1832, 200-1.
88 *Sûr-nâme*, v.97b.
89 A.g.y., v.98a. *Sûr-nâme-i Hızır*'da yalnızca *Çeşme Oyunu*'ndan sözedilir.
90 Leb'îb, v. 98b.
91 *The City of the Sultan*, II, 124-36.
92 Çeşitli Orta Oyunu tipleri ya da curcunabazlar olabilir.
93 Arzbâr ve Tekerleme bölümü olmalı.
94 Pişekâr olmalı.
95 Kavuklu olmalı.
96 Beberuhi olmalı.
97 Bunu anlatan yabancı, bu noktada oyuncuların tümünün Yahudi ve alt tabakadan kişiler olduklarını belirtir; bkz.: Pardoe, II, 126. Oysa *Leb'îb Sûr-nâmesi*'nde, Zuhurî ile Ali Ağa kollarından söz edilmektedir; bkz.: v. 97b. Pardoe'nun gördüğü Orta Oyunu topluluğudan bunlardan biri olmadığı anlaşılmaktadır. Zaten anlattığı konu da Leb'îb'in saydığı oyunların hiçbirinin konusuna benzememektedir.
98 Çelebi tipi.
99 Nekre ya da Kavuklu.
100 Bu oyun, Karagöz ve Orta Oyunu repertuvarındaki *Salıncak Sefası*'nın bir varyantı olabilir.
101 Orta Oyunu'nda Zenne'lerin yanında ya bir "Büyükanne" ya da "Kayarto" denilen bir zenci halayık bulunurdu.
102 *The City of the Sultan*, II, 135.
103 Bkz.: Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara 1972, 7, 9-10 ve 140-2.

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

YRD. DOÇ. DR. DİLAVER DÜZGÜN
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

GİRİŞ

Batılı anlamdaki modern tiyatronun dışında kalan, Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü "Geleneksel Türk Tiyatrosu" terimiyle karşılanmaktadır. Araştırmacıların başlangıçta "Türk temaşası" olarak adlandırdıkları bu sanat dalı, özellikle alanın otoritesi konumundaki Metin And'ın kullanımıyla birlikte "Geleneksel Türk Tiyatrosu" biçiminde yaygınlık kazanmıştır. Ancak, "halk tiyatrosu", "seyirlik halk oyunları" ve "Türk seyirlik sanatları" biçimindeki kullanımlara da rastlamak mümkündür.

Modern tiyatronun ortaya çıkışından itibaren konuyla ilgili tartışmalar, genellikle Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamına giren dramatik gösterilerin "tiyatro", hatta "sanat" sayılıp sayılamayacağı ve bu gösterilerin modern tiyatronun hazırlayıcısı olup olmadığı noktalarında yoğunlaşmıştır. Bu konudaki ilk değerlendirmeler, Namık Kemal'e aittir. 1885 yılında yazılan ve daha sonra Celaleddin Harzemşah adlı eserin baş kısmına konulan, bu nedenle "Celal Mukaddimesi" olarak ünlenen yazıda Namık Kemal, yetersizliğinden yakındığı batılı tarzdaki eserlerin "hayatın lezayiz-i hakikiyesini bilenlere göre bu kadar nekayisiyle beraber yine hayal gibi, ortaoyunu gibi sû-i edeb talimhanelerinden bin kat ehven"[1] olduğunu belirtir. Ahmet Hamdi Tanpınar, ortaoyunu gibi, şahıs repertuvarı muayyen tipler halinde evvelden tesbit edilmiş sahne oyunlarının hakiki tiyatro ile hiç bir surette alakası olmayacağını iddia ederek bu konudaki görüşlerini "tiyatro her şeyden evvel edebiyatın bir nev'i olduğuna göre, çoğu irticali olan ve yazılı repertuvarları da bir sanat kıymetine hiçbir zaman erişemeyen bu tekniklerle karıştırılamaz" biçiminde özetler.[2] Niyazi Akı ise tiyatro ile uğraşan bazı yazarların geleneksel seyirlik sanatlarımızdan meddah, karagöz ve orta oyununun edebiyatımızda beliren batılı biçimdeki tiyatromuzu hazırladığı kanısında olduklarına işaret ederek konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder: "Ne var ki batılı görünümdeki tiyatromuzla bu seyirlik sanatları arasında tek ortak öge dildir; bundan başka böyle bir doğuşu hazırlayacak veriler bulma olanağı yoktur. Bu görüşü *doğuşu hazırlama* biçiminde değil de, edebiyatımızda batılı biçimde beliren tiyatromuza, birlikte yürüdükleri yıllar boyunca seyirlik sanatlarımızın bazı katkıları olmuştur, diye düzeltmek daha akla yakın geliyor".[3] Akı, bu tesbitiyle birlikte "seyirlik sanatların tiyatroya yakın olup olmamaları onların orijinal oluşlarını ve değerlerini kuşkusuz azaltmaz" biçiminde bir yargıya varmayı da ihmal etmez.[4] Kenan Akyüz, bu konuda farklı bir yorum getirerek Tanzimat'ı takip eden yıllarda orta oyununun halk arasında henüz rağbette bulunmasını Avrupai Türk tiyatrosunun daha kısa bir zaman içinde kurulmasına engel olan faktörler arasında sayar.[5]

Tiyatroya ilişkin ilk değerlendirmeleri Namık Kemal yapmıştı.

Geleneksel Türk tiyatrosu üzerinde araştırma yapanlar, genellikle bunu "köy-

lü tiyatrosu" ve "halk tiyatrosu" olmak üzere iki ayrı grup halinde incelemek eğilimindedirler. Birincisiyle köylerde sergilenen dramatik gösteriler, diğeriyle de şehirlerdeki dramatik oyunlarla sihirbazlık, hokkabazlık gibi el becerisine dayanan gösteriler amaçlanmaktadır. Köy tiyatrosunda ritüellerin uzantısı olarak törensel nitelik öne çıkar ve bir takvim geleneği içinde anlam kazanır. Eski oyunların değiştirilmiş biçimi ile güncel konuları işleyen yeni oyunlar da vardır. Halk tiyatrosu ise şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir. Bu geleneği köylü tiyatrosundan ayıran en önemli özellik, ritüellere dayanan işlevlerinin olmayışıdır. Ayrıca oyuncular, belli bir eğitim almış olan profesyonel sanatçılardır. Bu gelenek, saraya yakın çevrelerin tiyatro anlayışı üzerinde de etkili olmuştur. Dramatik nitelik gösteren köy seyirlik oyunları, karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla türleri Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamında ele alınır. Batılı tarzdaki modern tiyatro ile ortaoyununun kaynaşması sonucunda ortaya çıkan ve geleneksel ögeleri büyük ölçüde bünyesinde barındıran tuluatı da bu çerçeve içinde düşünmek gerekir. Ayrıca bütünüyle dramatik nitelik göstermeseler de dramatik oyunlarla iç içe bulunmalarından ve gösterilerinde az çok canlandırmaya yer vermelerinden dolayı çengilik, köçeklik, hokkabazlık gibi sanatlar da Geleneksel Türk Tiyatrosunun ilgi alanı içine girer.

Köy seyirlik oyunu. (Leonardo de Mango'nun resmi, 1911).

Kaynağı çok eski dinsel törenlere dayanan ve bugün de varlığını sürdüren köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik gösteriler farklı kaynaklardan beslenmelerine rağmen Osmanlı toplum yapısı içinde şekillenmiş ve asıl etkinliklerini XVII.-XIX. yüzyıllar arasında sürdürmüşlerdir. Türk toplumunun batılı anlamdaki modern tiyatro ile tanışması, değişen yaşam koşulları ve ortaya çıkan teknolojik gelişmelere bağlı olarak Geleneksel Türk Tiyatrosuna ilginin giderek azaldığı, hatta kaybolduğu gözlenmektedir. Bu eğilimin Tanzimat'la başladığını ve XX. yüzyılın başlarında hızlandığını dikkate alırsak anılan sahne sanatlarının ortadan kalkması ile Osmanlı İmparatorluğunun sona ermesi arasında bir paralellik olduğu görülür.

Geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında ele alınan oyunları bir bütün olarak değerlendirdiğimizde bu oyunların kökenleri ve oluşum dönemlerindeki nitelikleri bakımından birbirleriye iç içe olduğu görülür. Şartların değişmesi ve toplumun farklı kesimlerinin ilgisi doğrultusunda ayrı ayrı gelişme çizgisi izledikleri ve ancak son tekamül noktasında birbirlerinden tamamen ayrıldıkları anlaşılır. Hatta bu türlerin birbirinden ayrıştıkları dönemlerde dahi aynı sanatçının birden fazla türü başarıyla sergilediği görülür. Örneğin "XIX. yüzyıl meddahları çok yönlüydüler. Bir yandan meddahlık yapar, öbür yandan ortaoyununda belli tipleri canlandırır, başka bir yerde karagöz oynatırlardı. Bunların kimi bu yeteneklerini günlük yaşamda da sürdürürlerdi".[6] "Selim III ve bilhassa Mahmud II devirlerinde Enderun'da birçok mukallidler ve mudhikler yetişmişti; bunlar hükümdarın huzurunda birbirleriyle latife ederler, hikâyeler söylerler, taklitler yaparlar, karagöz oynatırlar, hatta hep beraber ortaoyunu dahi tertip ederlerdi. İçlerinden bazısı daha ziyade hayalcilikle, bazıları da meddahlıkla şöhret olmakla beraber, aynı adamlar, birbirlerinden hemen hemen farksız olan bu muhtelif sanatları icra etmekte idiler".[7]

Millet olarak Orta Asya'dan getirdiğimiz ırki unsurlarla İslam medeniyeti çerçevesi içinde benimsediğimiz sanatsal değerlerin Anadolu coğrafyasındaki terkibi sonucunda ortaya çıkan bu oyunlarda Osmanlı yaşam tarzının etkileri açıkça görülür. Anadolu'nun diğer bölgelerinde de rastlanan, ancak İstanbul merkezli bir içerikle gelişmesini sürdüren meddahlık, karagöz ve ortaoyunu gibi dramatik tezahürler Tanzimat'tan sonra gelişen modern tiyatronun yaygınlaşması ile birlikte etkisini giderek azaltmıştır. Orta Asya kökenli olduğunda kuşku bulunmayan kuklanın da İstanbul'da XVI. yüzyılın sonlarından itibaren görüldüğü ve büyük kentlerimizde

özellikle İtalyan oyuncuların etkisiyle teknik bakımdan geliştirildiği bilinmektedir.[8] Tuluat ise Tanzimat sonrasında geleneksel tiyatro -özellikle ortaoyunu- ile batılı anlamdaki tiyatronun kaynaşmasından oluşan bir tür olarak karşımıza çıkar. Kırsal kesimde varlığını sürdürerek İstanbul etkisinden ve imparatorluk damgasından oldukça uzak kalabilen köy seyirlik oyunları ise yine bu çerçevenin dışında kalamaz. Ayşin Candan'ın ifadesiyle "Osmanlı'da tiyatro ve gösterim etkinliklerinin gelişimini izlerken kırsal törensel oyunların bu gelişime bir art alan oluşturduğunu da fark ederiz. Karagöz, meddah gibi halk eğlenceleri zaman zaman bu art alandan beslenerek, zenginleşerek varlıklarını sürdürürler.[9] Bu görüşü somut örneklerle açıklayan Sevinç Sokullu ise karagöz oyunlarında yer alan ölüp dirilme, kız kaçırma ve hayvan motiflerinin köy seyirlik oyunlarından geçtiğini iddia eder.[10]

Metin And, Osmanlı döneminde varlığını sürdüren Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin etkileşim halinde oldukları sosyal çevreleri ve kurumları dört grup halinde incelemiştir:[11]

1. Saray ve çevresi: Osmanlı sarayında görevli nedim ve musahiplerden başka meddah, hokkabaz ve karagözcüler de bulunurdu. Bunlar saray çevresinin ihtiyaçları doğrultusunda hizmet verirlerdi. XVIII. yüzyıldan sonra ise bir kurumlaşmaya gidilerek saray tiyatroları kurulmaya başlandı. Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda, II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda tiyatroları vardı.

Bir kahvehanede meddah. (Thomas Allom)

Saray ve çevresinde ortaya çıkan dramatik etkinliklerden bir kısmı da çeşitli vesilelerle düzenlenen şenliklerde sergilenirdi. Şehzadelerin sünneti, saray evlenmeleri, doğum, bir yabancı konuğun gelişi, tahta geçme, bir savaşın kazanılması gibi vesilelerle düzenlenen şenliklerde uzun bir olay örgüsüne sahip oyunlardan ziyade içinde dramatik unsurları barındıran çeşitli gösteriler yer alırdı. Karagöz, ortaoyunu gibi oyuncuların oluşturduğu gruplar da geçide katılırlardı.

2. Esnaf toplulukları: Çeşitli esnaf topluluklarının içinde birtakım seyirlik oyunları sergileyenler bulunduğu gibi seyirlik oyunları meslek haline getirmiş kişilerin de toplulukları, bugünkü anlamıyla dernek, meslek odası gibi kuruluşları vardı. Oyuncuların oluşturdukları topluluklar genellikle "kol" adıyla anılıyorlardı. Diğer esnaf topluluklarında olduğu gibi kolbaşı yönetiminde bir araya gelen oyuncu topluluklarında da belirli geleneklere ve törelere uyulması gerekiyordu. Özellikle çıraklıktan ustalığa geçiş aşamalarında uygulanan "şed bağlama" veya "peştemal bağlama" törenlerinin yakın dönemlerdeki ortaoyunu ve tuluat oyuncuları arasında da uygulandığı biliniyor. Kollar, gündelik hayatta çeşitli sanatsal etkinliklere katıldıkları gibi genel şenliklerde de geçit alayına katılırlardı. Ayrıca diğer esnaf teşekkülleri de şenliklerde dramatik gösteriler sunarlardı.

3. Asker ocakları: Yeniçerilerin arasından seyirlik sanatlarla uğraşanlar yetiştiği gibi yeniçerilerin şenliklerdeki gösterilere yaptıkları katkılar da asker ocaklarının geleneksel tiyatro ile yakın ilişkisini ortaya koymaktadır.

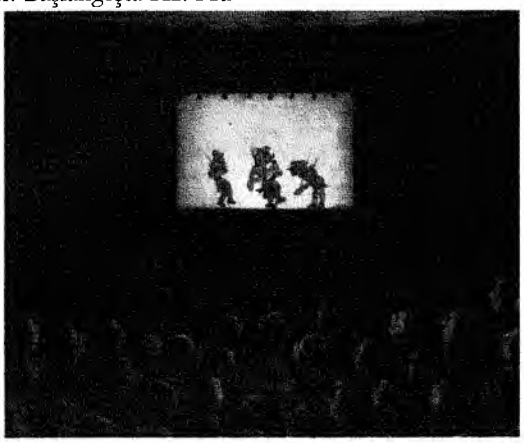
4. Dini-tasavvufi çevreler: Çeşitli dini gruplara ve tasavvufi çevrelere mensup insanlar da şenliklerde hünerlerini, rakslarını gösteriyorlardı. Bedenlerine şişler, demirler sokan tarikat mensuplarının yanı sıra döne döne rakseden tasbazlara da rastlamak mümkündü. Ayrıca tarikat mensupları arasında seyirlik oyunlardan bazılarını icra eden kişiler mevcuttu.

Bu araştırmamızda Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamında ele alınan meddahlık, karagöz, ortaoyunu, tuluat, kukla ve köy seyirlik oyunları ile diğer seyirlik sanatları ayrı ayrı inceleyerek bu gösterim türlerinin kaynakları, tarihsel süreçleri ve içerikleri üzerinde durmak istiyoruz.

I. MEDDAHLIK

Arapça *medh* kökünden türetilmiş olan *meddah* kelimesi, çok metheden, çok öven anlamına gelir. Seyirlik sanatlar söz konusu edildiğinde ise bir seyirci topluluğu karşısında hikâye anlatan ve anlattıklarını canlandıran kişi akla gelir. Meddahlıkla ilgili ilk ciddi çalışmayı ka-

leme almış olan Fuat Köprülü, bu geleneğin Türk toplumunda iki kaynaktan geliştiğine dikkat çekmiş,[12] konuyla ilgili en kapsamlı çalışmanın sahibi Özdemir Nutku da aynı tezi ayrıntılı bir biçimde işlemiştir.[13] Bunların ilki, Orta Asya kökenlidir. Orta Asya'daki Türk boylarında hikâye geleneği, anlatmaktan çok canlandırmaya yakındı. Şamanlar, halka iyi vakit geçirten sanatçı konumundaydılar. Yeniseyliler, şamanların ses ve hareketle öykülerdeki kişileri canlandırmalarını ve çeşitli kişileri oyunla taklit etmelerini severlerdi. Orta Asya'daki şamanlık, çeşitli Türk toplumlarında mimikle anlatma sanatını getiren bir özelliği ortaya çıkarmıştır. Sonradan Türk meddahları da bu mimikle anlatma ve hareketlerle canlandırma özelliğini kendi karakterlerine uygun bir biçimde geliştirmişlerdir. Dinsel niteliği ön plana çıkan diğer kaynak ise İslam kültürüdür. Başlangıçta Hz. Muhammed'i ve ailesini övenlere meddah denilirken daha sonra her türden kahramanlık hikâyelerini anlatanlara kıssahan, meddah adları verildi.


Ramazan'da Karagöz. (Mehmed Muazzez'in tablosu)

Meddahlığın hikâyecilik ve seyirlik sanat olmak üzere iki boyutu vardır. "Meddah, kahvehanelerde hünerini göstereceği zaman dinleyicilerden daha yüksekçe bir sekiye konulmuş olan iskemleye oturur, elinde bir baston, omuzunda büyükçe bir mendil tutardı. Mendili türlü ses ve şive taklitleri yaparken ağzını, burnunu kapatmak için, bastonu da çeşitli gürültüler çıkarmak için kullanırdı. Hikâyesinin üslubu da taklitli bir anlatıya uygulanmıştı. Karşılıklı konuşmalarda roman, hikâye, masal türlerinde ve genel olarak kitaba geçmiş anlatı üslubunda olduğu gibi 'dedi', 'cevap verdi' şeklinde, söylenenleri anlatıcının aktarması tekniği yerine, anlatıcının aracılığı olmadan aktarılan, yani 'dedi', 'cevap verdi' araçlarına başvurulmadan, sadece seslerin, şivelerin değişmesiyle, konuşanların kişiliğini belirten söyleşme tekniğini kullanırdı ki bu, doğrudan doğruya tiyatro metinlerinin yazıya geçtiği zaman aldığı biçimdir".[14]

Metin And, meddahın hikâyesini sunarken izlediği tavra dikkat çekerek "karagöz ve ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığını"[15] belirtir. And, medahlığın diğer geleneksel gösterim sanatlarından farklı olan özelliğini de şöyle açıklar: "Meddah geleneği, dramatik seyirlik oyun türleriyle birçok ortaklaşa özellikler göstermekle birlikte, öteki türlerin hep güldürüye yönelmiş ve göstermeci bir sunuşta olmalarına karşılık meddahın dinsel, destansı, yiğitsi, duygusal, ağlatılı konulara da yer vermesi, ayrıca dinleyici ve seyirciyle duygusallık bağı kurmaya ve özdeşleşmeye dayanması bakımından öteki türlerden ayrılır.[16]

Pertev Naili Boratav'ın meddahı "seyirlik halk oyunlarının ortak ögelerinden bir bölüğünü hikâyecilik hünerine katan ve böylece hikâye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasındaki sanatçı"[17] biçiminde tanıtmasına karşılık Niyazi Akı, meddahlığın hikâyecilik ve seyirlik sanat ikilemine şöyle bir yorum getirir: "Meddaha *tek aktörlü piyes* adından çok *konuşan öykü* adı yakışır; çünkü etrafındakilerin ilgisini çekmek için çeşitli taklitlere başvursa da meddahın *dinleyicisi* var, fakat *seyircisi* yoktur. Bir bakıma meddahın da seyircisi vardır, denilebilir, lakin burada seyredilen kişiler meddahın anlattığı kişiler değil, meddahın kendisidir, yani öykünün içindeki kişi değil dışardan bir kişidir. Zaten meddah, taklit gücü ile anlattığı öykünün kahramanlarını adeta silen bir sanatçıdır, bunun içindir ki canlandırmaya çalıştığı kişiye değil, meddahın kendisine gülünür."[18]

Selçuklu sarayında kaside ve gazel yazan şairlerden tamamen farklı birtakım ozanların, nedim ve mukallitlerin bulunduğu biliniyor. Osmanlı'nın ilk dönemlerinde de sarayda yaptıkları işin ayrıntıları ile icra ettikleri sanatın nitelikleri ve meddahlık sanatı ile olan ilgileri tam olarak anlaşılmamakla birlikte nedim, meddah, kıssahan, mukallit adlarıyla anılan birtakım sanatçılar vardı.[19] Boratav'ın da belirttiği gibi XVI. yüzyıl için kesin bir

şey söyleyemesek bile XVII.-XIX. yüzyıllarda meddahlık, "taklit ve temsil" yönünü geliştirmiş ve anlatıdan gösteriye, seyirlik bir sanata dönüşme eğilimini gitgide güçlendirmiş,[20] tek bir kişinin, anlattığı öyküyü oynama biçimini almıştır.

Saray çevresinde ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde aktif olarak sanatlarını icra eden meddahların yanı sıra Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de meddahların bulunduğu biliniyor. Evliya Çelebi, İstanbul, Erzurum, Malatya ve Bursa'da, kahvelerde, mesirelerde ve büyüklerin konaklarında sanatlarını icra eden meddah-kıssahanlardan birçoğunun adlarını sayar ve o dönemde İstanbul'daki meddahların sayısını 80 olarak gösterir.[21]

II. KARAGÖZ

Adını oyunun iki baş kişisinden biri olan Karagöz'den alan Türk gölge oyununun kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmüştür. Asya kökenli olduğu tahmin edilen gölge oyununun Anadolu'ya ne zaman girdiği ve oyunun iki baş kişisi Karagöz ile Hacivat'ın yaşamış gerçek kişiler olup olmadığı konusunda da çeşitli görüşler söz konusudur. Bu karışıklığın nedenlerinden biri karagözcüler ve halk arasında yaygınlık kazanan, ancak gerçekliği kanıtlanamayan rivayetler, diğeri Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiler, üçüncüsü ise eski kaynaklarda yer alan "kogurcak, kavurcak, kabarcuk" kelimeleri ile ilgili farklı yorumlardır.

Kavuklu Hamdi. (Mehmed Muazzez'in tablosu).

Evliya Çelebi'ye göre Türk gölge oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçuklu hükümdarı Alaaddin Keykubad zamanında yaşamış gerçek kişilerdir. Bunların birbirleriyle yaptıkları münakaşalar ve tartışmalar hayal perdesine konu olmuştur.[22]

Halk arasında yaygınlık kazanan ve karagözcüler tarafından doğruluğuna inanılan bir söylentiye göre ise gölge oyunu ilk kez Bursa'da ortaya çıkmıştır. Karagöz ile Hacivat, Sultan Orhan zamanında Bursa'da bir cami yapımında çalışmış işçilerdir. İkisi arasında her gün sürüp giden nükteli konuşmalar öteki işçileri işlerinden alıkoyduğu için Sultan Orhan tarafından öldürülmüşlerdir. Bundan dolayı bir süre iç acısı çekmeye başlayan padişahın acısını dindirmek isteyen Şeyh Küşteri, bir beyaz perde arkasında Hacivat'la Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini (ya da kendisinin sarı çedik pabuçlarını) oynatıp onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmuş.[23] Bu rivayet oyunun kurucusu olarak İran'ın Küşter kasabasından gelmiş olan Şeyh Küşteri'yi gösterir. Geleneğe göre Şeyh Küşteri, karagözcülerin piri sayılmakta, karagöz perdesine de "Küşteri meydanı" denilmektedir.

XX. yüzyılın ilk yarısında alanla ilgili araştırma yapanlar Karagöz'ü Orta Asya Türk geleneğine bağlama eğilimi göstermişler, ancak kesin bir yargı bildirmekten kaçınmışlardır. Sabri Esat Siyavuşgil, XIII. yüzyıla ait olup 1894 yılında Houtsma tarafından yayımlanan Türkçe-Arapça bir sözlükte "kogurcak, kavurcak, kabarcuk" kelimelerine hayal oyunu anlamının verildiğini, "kavurcak" kelimesinin başka sözlüklerde de benzer anlamlarla yer aldığını, bu kelimenin zamanla "kolkurçak"a dönüşerek kukla anlamında kullanıldığını, gölge oyununun ise çadır hayal adıyla varlığını sürdürdüğünü belirtir. Siyavuşgil, A. Samoyloviç'in Türkistan Sanatkârları Loncasının Risalesi, Cüveyni'nin Tarih-i Cihangüşa, Ferideddin Attar'ın Üştürname, Chodzko'nun Theatre Persan adlı eserlerinden de alıntılar yaparak bu tezini kanıtlamaya çalışır.[24] Selim Nüzhet Gerçek ise çok sayıda yerli ve yabancı kaynaktan alıntılar yaparak Türk gölge oyununun kökenini araştırmakla birlikte kesin bir kanaat ortaya koymaz.[25]

Bu konudaki en kapsamlı çalışmanın sahibi olan Metin And, daha önce ileri sürülen tüm görüşleri ayrıntılarıyla inceleyip dikkatlice eleştirerek gölge oyununun, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı aldığı 1517 yılında Cize'de seyrettiği oyunu beğenip Mısırlı gölge oyunu ustasını İstanbul'a götürmesinden sonra Türkiye'ye girdiği sonucuna ulaşmıştır. O, Orta Asya'da varlığı bilinen ve "kavurcak, kaburcak, kolkorçak" adlarıyla anılan oyun ile kuklanın kastedildiğini, araştırmacıların da bu noktada yanılarak "kolkorçak"ı gölge oyunu sandıklarını, bu yüz-

den kökenle ilgili yanlış tahminde bulunduklarını belirtir.[26] Günümüzde en fazla kabul gören görüş budur.

Gölge oyunu özellikle XVII. yüzyıldan sonra Türkiye'de çok yaygınlaşmış, padişah çocuklarının doğumu, sünnet olması, evlenmesi münasebetiyle düzenlenen genel şenliklerde, ayrıca ramazanlarda kahvehanelerde ve konaklarda oynatılmıştır. Gölge oyunu XIX. yüzyılda kısaca "hayal oyunu" diye anılmaya başlanmış, bu oyunu sergileyen sanatçılara da "hayali" denilmiştir. XX. yüzyılın başlarında ise tümüyle ortadan kalkma eğilimine girmiştir. Macar Türkoloğu İgnacz Kunos, 1885 yılında İstanbul'dan derlediği birkaç karagöz oyununu yayımlar. Ancak 1924 yılında tekrar geldiği İstanbul'daki karagözle ilgili izlenimlerini şöyle ifade eder: "Bu sene İstanbul'da bulunduğum vakit karagöz oyunlarını her ne kadar arayıp taradımsa da hiç birini bulamadım. Karagöz'ün yerini sinemalar, bir de Fransız komedileri aldı. Hamdolsun ki kırk yıl önceki zamanlarda bu oyunları toplayıp kaybolmak tehlikesinden kurtarabildim."[27]

Ortaoyunu (Mehmed Muazzez'in tablosu).

III. ORTAOYUNU

Çevresi seyircilerle kuşatılmış bir meydanda belli bir konu etrafında, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyun olan ortaoyunu, belli bir olayın çevresinde örülmüş, çalgı, şarkı, dans, yansılama ve konuşmalardan ibarettir.

Ortaoyununun kaynağı ve adı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan en yaygını, oyunun ortada, halk arasında oynandığından bu adı aldığı yolundadır. Bunun yanı sıra yalnızca yer açısından değil, oynandığı zaman bakımından da bu adın verilmiş olabileceği, başka gösteriler arasına konulmuş oyun anlamına geldiği de savunulur. Ortaoyununun Comedia dell 'arte'ye benzerliğinden yola çıkarak İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini, Türkiye'de buna Arte oyunu denildiğini ve bunun giderek ortaoyununa dönüştüğünü öne süren kaynaklar da vardır. XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudilerin İstanbul'da auto adıyla sergiledikleri oyunları kaynak gösterenler yanında ortaoyununuyla yeniçeri ortaları arasında ilişki kuran araştırmacılara da rastlanmaktadır. Bunlar, yeniçeri ortalarında bu tür oyunlar sergileyen toplulukların bulunması nedeniyle oyunun ortaoyunu adını aldığını ileri sürerler.[28] Araştırmacıların büyük bir kısmı ortaoyununun XIX. yüzyılda ortaya çıktığını belirtirler. Oysa aynı nitelikte oyunlar XVI. ve XVII. yüzyıllarda kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu vb. adlarla sergilenmekteydi. Ortaoyunu, bu oyunlara XIX. yüzyılda kesin biçimini aldıktan sonra verilen isimdir.

Ortaoyununun tipleri, konuları ve oynanış biçimi karagözle büyük benzerlik gösterir. Gölge oyunundaki Karagöz ve Hacivat'ın yerini ortaoyununda Kavuklu ve Pişekâr almıştır. Öteki tiplerde de büyük benzerlikler söz konusudur. Ortaoyunu, fasıl dağarcığı yönünden de gölge oyununa benzer. Hatta ortaoyunu metinlerinin çoğunun karagöz repertuarından alınıp küçük değişiklikler ve eklemeler yapılarak bu oyunun niteliklerine uygun hale getirildiğini söylemek mümkündür. Sevinç Sokullu, ortaoyununun bu özelliğine değinirken "karagözün folklordan gelen zenginliğine karşın, ortaoyununda kent görenek ve töresinin daha yoğun olduğunu" belirtir.[29] Konular oldukça zengindir. Günlük yaşam, olaylar, masallar, efsaneler, eski halk hikâyeleri vb. çok değişik malzeme, oyun konularını oluşturur.

Ortaoyunu, mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş bölümlerinden oluşur. Genellikle köçek, çengi ve curcunabazların müzikli danslarının ardından Pişekâr sahneye gelir, izleyicileri selamlayıp zurnacıyla kısa bir konuşma yapar ve oyun başlar. Kavuklu ve Kavuklu Arkası'nın müzik eşliğinde sahneye girmesiyle muhavere bölümü başlar. Bu bölümde Kavuklu ile Pişekâr tanışır ve sonunda rüya olduğu anlaşılan bir olayı karşılıklı olarak tekerleme biçiminde anlatırlar. Belli bir olayın canlandırıldı-

ğı fasıl bölümünden sonra Pişekâr, izleyicilerden kusurları için af dileyip gelecek oyunun duyurusunu yaptıktan sonra oyun biter.

Ortaoyunu, palanga ya da meydan adı verilen alanda oynanır. Erkekler mevki, kadınlar kafes denilen yerlerde oyunu izlerler. Başlıca dekoru ev, dükkân vb. yerleri simgeleyen "yeni dünya" ve "dükkân" adlı çift katlı iki kafes paravana oluşturur. Ortaoyununun en önemli ögelerinden biri de Pişekâr'ın elinde tuttuğu iki dilimli, birbirine çarpıldığında ses çıkaran şakşaktır. Ortaoyununun da karagözde olduğu gibi kendine özgü bir argosu vardır.

Ortaoyunu, daha çok İstanbul ve çevresinde sergilenen bir oyun türüydü. Yazın açık yerlerde, kışın kıraathane ve hanlarda temsil edilirdi. İstanbul'da çok sayıda ortaoyunu kolu vardı. Ortaoyununu meydanda oynamak zorunluluğu gereğince yaz aylarında açıkta kurulan geniş oyun yerlerinde oynandığı ve bu nedenle halkın rağbet ettiği mesirelerin tercih edildiği biliniyor.

XIX. yüzyılda karagöz gibi ortaoyunu da ahlaka aykırı söz ve davranışlara yer verdiği gerekçesiyle tartışma konusu oldu. Tartışmaların odak noktasını oyuncuların konuşmalarında çokça yer verdikleri küfürler ve açık saçık sözcükler oluşturuyordu. Bazı yazarlar bu tür oyunların yasaklanmasını, bazıları da yazıya aktarılıp sansürden geçirilmesini istiyorlardı. Kimileri ise ortaoyununun ıslah edilerek oynanmasından yanaydı. Geleneksel biçimiyle ortaoyununu savunanların azınlıkta kalması yanında çağdaş tiyatronun gelişim süreci de ortaoyununun eski önemini ve izleyicisini yitirmesine neden oldu.

Komedyen Ahmet Fehim Efendi'nin iki mizanseni.

IV. TULUAT

Araştırmacılar, Güllü Agop'un 1870 yılında saraydan aldığı belli bir metne dayanan oyun oynama tekelinin ardından öteki oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilemeye yönelmesi olayını bu türün başlangıcı olarak kabul ederler.[30] Önceleri Kavuklu Hamdi'nin Aksaray'da oyunlar sergileyen Zuhuri Kolu ile başlayan bu akım giderek yaygınlaştı ve zamanla ünlü temsilcilerini yetiştirdi. Tuluat, yani doğaçlama oyun ortaya koyma, Geleneksel Türk Tiyatrosunun bütün dallarında genel bir özellik olarak bilinmekle birlikte başlı başına bir tür halinde ortaya çıkarak sahnede sergilenen bir oyun haline gelmesi, bu dönemlere rastlar. Yerine göre ya ortaoyunu Avrupa tarzı tiyatrodan bir şeyler alıyor, ya da bu tiyatro türü ortaoyununun halkça tutulan yöntem ve konularından yararlanarak seyircilerine kendini sevdirmeye çalışıyordu. Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Naşit gibi sanatçıların hem tuluat aktörü, hem de ortaoyunu sanatçısı olmaları, sadece ortaoyununun önemini yitirmesiyle açıklanamaz. Bu olgu, iki oyun türünün yakınlıklarını, birinden ötekine geçmenin kolay olabildiğini de kanıtlar.

Tuluat oyuncusu, bir metne bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi konuyu geliştirir, kendi zekâsı ve yeteneği doğrultusunda oyunculuğunu sergiler, oynadığı eseri, oyunun sergilendiği zamana ve seyircinin özelliklerine göre değiştirebilirdi. Bazen oyunun konusunu bile düşünmeden halkın beğeneceği bir ad bulunur, ilan edilir, ancak ondan sonra sahnede konunun nasıl işleneceği oyun yöneten tarafından ana çizgileriyle belirtilirdi.

Tuluat tiyatrosunun ilk önemli temsilcisi, ortaoyununda da büyük ün yapan Kavuklu Hamdi Efendi'dir. Bundan başka, Cumhuriyet öncesi tuluat tiyatrosunun en önemli oyuncuları, Abdürrezzak, Küçük İsmail, Kel Hasan ve Ali Rıza idi. Cumhuriyet'ten sonra Naşit (Özcan), İsmail Dümbüllü, Şevki Şakrak gibi sanatçılar bu türün belli başlı sanatçıları arasında yer aldılar. Muammer Karaca da zaman zaman doğaçlamaya dayanan oyunlar sergileyerek Naşit ve Dümbüllü gibi tuluatçıların teknik ve üslubuyla günün konu-

larını kaynaştırmayı ve halkın ilgisini toplamayı başardı. Eski ustaların düzeyine ulaşmamakla beraber bu sanatı bir yönüyle bir süre daha yaşattı. Anadolu'daki çeşitli gezici tiyatrolar da bu geleneği sürdürdü. Tuluat geleneğinde ustalığın simgesi sayılan kavuk, Kel Hasan'dan İsmail Dümbüllü'ye, Ondan Münir Özkul'a geçti. Münir Özkul, tuluat geleneğine dayalı oyunları nedeniyle kavuğu Ferhan Şensoy'a verdi.

Tuluat, eski büyük ustaları ölüp gittikten sonra kendi geleneğini sürdürmekten tümüyle vaz geçmiş sayılmaz. Anadolu şehir ve kasabalarını dolaşan çeşitli topluluklar eskisi kadar çok olmamakla birlikte hala yaşamaktadırlar. Türk sinemesı da tuluattan pek çok ögeler almıştır.

V. KUKLA

Türk seyirlik sanatlarının en eskilerinden biri olan kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklerle oynattığı bir oyundur. Araştırmalar sonunda kuklanın Anadolu'ya Orta Asya Türklerince getirildiği kanıtlanmıştır. Orta Asya'da kuklayı karşılamak üzere kavurcak, kabarcuk, korçak ve çadır hayal terimleri mevcuttu. Bu terimler bazı Türk boylarında bugün de kullanılmaktadır. XIII. yüzyıla ait Sultan Veled'in divanındaki bazı dizeler, Selçuklular arasında da kuklanın bilindiğini ve oynatıldığını göstermektedir. XVI. yüzyıla kadar kukla ve gölge oyununun aynı terimlerle karşılanması bu iki oyunun birbirine karıştırılmasına yol açmıştır. XVI. yüzyılda Türkiye'de gölge oyunu üzerine bilgilerin birden artması ve kukla için kullanılan "hayal"i gölge oyunundan ayırmak için hayal-i zıll veya zıll-ı hayal terimlerinin kullanılmaya başlaması bu terim karışıklığına bir ölçüde çözüm getirmiştir.

Kaynaklarda araba kuklası, ayak kuklası, dev kukla, yer kuklası gibi adlar verilen çeşitli kukla türlerinden söz edilmekle birlikte günümüzde yaygın kuklanın iki çeşidi vardır: El kuklası, ipli kukla. Kuklacılar tıpkı tuluat tiyatrosu gösterilerinin başındaki kantolar, düettolar gibi danslı numaraları ipli kuklalar ile, asıl oyun bölümünü, yani bir maceranın temsilini el kuklaları ile icra ederler. El kuklalarını oynatıyorsa kuklacı küçük bir sahnenin altında gizlenir, iki eline geçirdiği iki kuklayı karşılıklı konuşturur ve onlara türlü hareketler yaptırır. Oyunun eğlendirici etkisinde büyük bir pay, sözlerden çok bebeklerin karikatüre benzer biçimlerinde ve hareketlerinin tuhaflığındadır. İpli kuklada kuklacı sahnenin üstünden ipleri çekecek biçimde yine sahnenin gerisinde gizlenir.

Batılılaşma hareketinin bir uzantısı olarak XVIII. yüzyılda batı kuklasının Türkiye'ye girdiği görülür. 1884'te Mecmua-yı Ebuzziya'da yayımlanan "Kukla" başlıklı yazıda batı kuklasının III. Ahmet döneminde sefaret göreviyle Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin yanındaki bir kişi tarafından İstanbul'a getirildiği ve ilk gösterisinin Damat İbrahim Paşa huzurunda düzenlendiği bildirilmektedir. Batı kuklaları üç çeşittir: İpli kukla, el kuklası ve iskemle kuklası.[31]

Türk kuklasının baş karakterlerinden İbiş.

Türk kuklasında kişileştirme karagöz ve ortaoyunundaki gibi kesin çizgilere sahip değildir. Kukla tiyatrosunun sözlü bir seyirlik oyun olarak gelişimi oldukça geç olduğundan buradaki kişiler ve oyunlar daha çok tuluat tiyatrosuyla yakınlık göstermektedir. Kukla metinleri incelendiğinde bunlarda da karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi birbirleriyle oldukça zıt iki birinci derecede kahraman görülür. Türk kuklası bugünkü biçimiyle konuları ve kişileri bakımından XIX. yüzyılda batı tiyatrosu ile yerli ortaoyununun kaynaşması sonunda oluşmuş tuluat tiyatrosunun minyatürleşmiş bir modeli sayılabilir. Kuklanın dağarcığını tuluat tiyatrosu repertuvarındaki oyunlar, ya da onların taklidi gösterilerden ibarettir. Kişileri bakımından da kukla ile tuluat tiyatrosu tam bir paralellik gösterir.

Öteki geleneksel oyunlar gibi kukla da XIX. yüzyılın sonundan başlayarak eski önemini yitirmiştir. Günümüzde kişisel çabalarla kuklacılık canlandırılmaya çalışılmaktadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde oynanan bebek ve yağmur gelini oyunlarında da ilkel biçimiyle bir kukla söz konusudur.

VI. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

Köy seyirlik oyunları, daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenir.

Oyunların bir kısmı köken bakımından eski kutsal törenlere ve ritlere dayanır. Bazı oyunların belirli bir zamanda, belirli bir biçimde ve bolluk, bereket getirmesi ümidiyle sunulmasını dikkate alan Metin And, oyunların büyük bir kısmının bolluk töreni kalıntısı olduğunu savunarak bu oyunların ayniyet derecesindeki benzerlerinin yakın-doğu ülkelerinde, Balkanlarda ve Avrupa'da da oynandığını belirtmekte, bunların kaynak itibariyle yakın-doğunun eski tarımsal bolluk törenlerine uzandığını açıklamaktadır.[32] Bütün eski kültürlerde mevcut olan yeni yıl mefhumunu canlı tutan Türkler de yüzyıllar boyunca Ergenekon'dan çıkışı simgelemek üzere kışın bitip baharın başladığı, yani doğanın canlandığı günlerde tören düzenlemişler, ateşte kızdırılan demir parçalarını örs üzerine koyup çekiçle vurarak temsili bir ayin sergilemişlerdir.[33] Orta Asya steplerinde hayvancılıkla uğraşarak göçebe hayatı yaşayan Türkler, yerleşik düzene geçtikten sonra bu ırki karakterlerinin yanı sıra komşu kültürlerin de etkisiyle yeni birtakım törenler icra etmeye başlamışlardır. Koç katımı, koyun yüzü, yılın iki ayrı bölümünden biri olan Ruz-ı Kasım'ın bitip Ruz-ı Hızır'ın başlaması, toprağın canlanması ve ürün alma dönemlerinden her biri toplu törenlere ve kutlamalara sahne olmuştur. Bu törenlerde hayvan postuna girilerek çeşitli taklitlerin yapılması, evlerin dolaşılarak yiyecek toplanması, bugünkü kış yarısı oyunlarının kaynağını teşkil eder. Eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğu anlaşılan kış yarısı törenleri muhteva bakımından incelendiğinde kız kaçırma ve ölüp dirilme motiflerinin ağırlıklı bir biçimde yer aldığı görülür. Kaçırılan kız, üremenin, bereketin simgesidir. Bu, beraberinde çiftleşmeyi ve arkasından çoğalmayı sağlar. Ölüp dirilme de tabiatın her yıl canlılığını, verimliliğini kaybetmesi, sonra tekrar canlanması ile ilgili olayların simgesi olarak seyirlik oyunlara girer. Tabiatın canlanması, tohumun tarlaya atılması, bitkilerin yeşermesi, yeniden dirilişi hatırlatır. Yağmur yağmadığı zamanlarda çocukların veya gençlerin bir ağaç parçasını yahut süpürgeyi bebek biçiminde süsleyerek bunu kapı kapı dolaştırmalarından ibaret olan yağmur gelininin de çok eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğunda şüphe yoktur.[34] Bütün bu örnekler ve değerlendirmeler, eski kutsal törenlerin ve ritüellerin asıl amaçlarını kaybederek oyunlaştığı, zamanla işlevini kaybederek eğlence haline geldiği gerçeğini ortaya koyuyor.

Naşit Özcan, 5 Şubat 1928'de. (N. Andriomenos'un fotoğrafı).

Totem, Ongun ve Kutsal Hayvanlar da köy seyirlik oyunlarının ortaya çıkışında etkili olmuşlardır. Kültür tarihi araştırmaları, insanların bir hayvan soyundan geldikleri biçimindeki inançları kapsayan totemizmin giderek kaybolduğunu, ama izlerinin her dönemde varlığını koruduğunu gösteriyor.[35] Günümüzde Anadolu'nun köy seyirlik oyunlarında ve danslarında bu inancın izlerini görmek mümkündür. Ancak bugün oyunlar sadece eğlence amacıyla sergilenmektedir. Oyuncu ve seyirciler, çoğu kez bu motiflerin anlamını bilmemektedirler. Köy seyirlik oyunlarında, özellikle ritüel oyunlarda ve halk danslarının bir kısmında eski kutsal ayinlerden, totem ve ongun dönemlerinden kalma izler vardır. Profan mahiyetteki oyunlarda da hayvan benzetmelerine rastlamak mümkündür. Ancak bunların mitolojik kaynaklı olsalar bile köy hayatıyla bütünleşmiş oyunlara girdiğini görüyoruz. Köylü, hayatının çeşitli safhalarında yararlandığı hayvanları oyunlarına konu olarak seçmiştir.

Mitolojik kaynaklı oyunlardan başka, konusunu günlük olaylardan alan oyunlar da vardır. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylümüz, günlük uğraşı haline gelen tohum atma, hasat, hayvanların doğumu ve gelişmesi olaylarını oyunlarına konu olarak seçmiştir. Bu oyunlarda karşımıza çıkan tipler, genellikle köy ortamından alınmıştır. Köy hayatından kısa kesitler halinde ve çoğu kez güldürü unsuruyla birlikte sunulan olaylar, köylünün ilgi alanını, duygu, düşünce ve hayat anlayışını yansıtması bakımından önemlidir.

Ritüel kaynaklı köy seyirlik oyunlarının sergilendiği belirli günler vardır. Kış yarısı oyunları yılbaşında ortaya konulur. Yağmur törenlerindeki oyunlar ise Mayıs-Haziran aylarında sergilenir. Ancak, oyunun değişmez

bir günü yoktur. Kuraklığın ileri aşamaya ulaştığı herhangi bir günde gerçekleştirilir. Profan mahiyetteki oyunlar genellikle kış aylarında sergilenir.

Oyun için seçilen yer, büyük bir oda veya köy meydanıdır. Kış yarısı oyunları ve yağmur törenleri, dışarıda sergilendiği için köyün sokaklarındaki herhangi bir yer, evlerin önündeki boşluklar, oyun alanı konumundadır. Seyirci ve oyuncu, kesin sınırlarıyla birbirinden ayrılmadığı için sahne, seyirci koltukları gibi bölümler sözkonusu değildir. Kapalı mekânlarda icra edildiğinde oyun için ayrılan yer neresi olursa olsun, oyun süresince sadece bu iş için tahsis edilmiştir. Buraya giriş-çıkışlar, davranışlar, her şey belli bir kural dahilinde gerçekleşir.

Oyunlar, bütünüyle köylünün malıdır. Yüzyılların birikimiyle kendi şartları içinde gelişerek kuşaktan kuşağa aktarılmış, böylece anonim bir karakter kazanmıştır. Bu oyunların çıkış yeri köy olmakla birlikte çeşitli etkileşimlerin sonucu olarak şehir merkezlerinde de sergilenir. Sadece taklit ve şakalaşma esprisine dayanan oyunlar ise kına gecesi, kısır gecesi adlarıyla anılan ve düğün törenlerinin bir aşamasını oluşturan günlerin vazgeçilmez eğlenceleri arasındaki yerini korur. Çağdaş anlamdaki tiyatrodan habersiz olan köylünün seyirlik oyun sergilemesi, kendi sosyal ve ekonomik şartları içinde gelişen bir köy tiyatrosunun varlığını gösteriyor. Bu ilkel tiyatronun çerçevesini halkın bizzat kendisi belirlemiştir. Özellikle saya gezme, kış yarısı, yağmur gelini oyunları, fonksiyon ve içerik bakımından kalıplaşmıştır. Diğer oyunlar biraz daha değişkendir. Oyuncu-seyirci bütünleşmesinin doruk noktaya ulaştığı köy seyirlik oyunları, sahne, dekor ve aksesuar unsurlarını asgari düzeye indirerek göstermeci bir nitelik kazanmıştır.

Pertev Naili Boratav'ın ifadesiyle köy seyirlik oyunları "sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile, halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler".[56]

VII. DİĞER SEYİRLİK SANATLAR

Osmanlı toplum hayatı içinde etkin bir biçimde yer alan ve bir olay veya olaylar dizisinin canlandırıldığı dramatik oyunlardan başka, zaman zaman bu dramatik oyunların bir bölümünü oluşturan, yahut bağımsız olarak sunulan gösteriler de vardı. Bu gösterileri sunan sanatçıları canbazlar, gözbağcılar, dansçılar, güç gösterisi veya denge sanatçıları, hayvanlarla gösteriler yapanlar, tulumcular, savaş oyuncuları biçiminde özetlemek mümkündür. Özellikle bir gözbağcılık türü olan hokkabazlık, sözlü ve söyleşmeli bir nitelik arz ediyordu. Asıl işi dans etmek olan çengiler ve köçekler de yer yer dramatik nitelikte gösteriler sergiliyorlardı. Bu tür gösteriler çoğunlukla şenliklerde sunulurdu. Doğum, evlenme, sünnet, yabancı bir konuğun karşılanması, zafer sonrası kutlama gibi nedenlerle saray tarafından organize edilen şenliklerde bu gösterim türlerinin tümüne rastlamak mümkündü. Osmanlı şenliklerinin ayrıntıları konusunda en kapsamlı bilgilerin yer aldığı inceleme eserleri, Metin And'ın *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* ve Özdemir Nutku'nun *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği* adlı çalışmalarıdır.

SONUÇ

Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat'a kadar bütünüyle, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süre içinde kısmen Osmanlı toplumunun tiyatro ihtiyacını karşılamıştır. Günümüzde ise kırsal kesimde varlığını az da olsa sürdürebilen köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik tezahürler bütünüyle ortadan kalkmıştır. Bu oyunları yaşatma gayreti içinde olan birkaç kurum ve sanatçı, geleneği bir nostalji halinde yürütmektedirler. Değişen şartların doğal bir sonucu olarak kabul edilmesi gereken bu durum karşısında oyunları orijinal biçimiyle yaşatmanın güçlüğü, hatta olanaksızlığı ortadadır. Bugün yapılacak iş, tarihe mal olmuş bu oyunların temel esprilerinden, dil ve ifade mantığından yararlanarak elde edilecek malzemeyi çağdaş gösterim sanatlarında kullanmaktan ibarettir. Gerçek anlamda ulusal bir tiyatronun kurulması da ancak bu yolla mümkün olabilir.

1 Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah,* 1315, s. 15.
2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1985, s. 278-279.
3 Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I,* İstanbul 1989, s. 8.
4 Akı, *a.g.e.,* s. 14.
5 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-I- (1860-1923),* 4. Baskı, s. 34.
6 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,* Ankara 1997, s. 35.
7 M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları-I,* İstanbul 1989, s. 360-412.
8 Şükrü Elçin, "Halk Tiyatrosu", *Türk Dünyası El Kitabı,* c. 3, Ankara 1992, s. 374.
9 Ayşin Candan, "Köy Meydanından Tiyatroya", *Hürriyet Gösteri,* sayı: 212, Temmuz-Ağustos 1999, s. 70.
10 Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi,* Ankara 1997, s. 118-119.
11 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,* İstanbul 1985, s. 182-189.
12 Köprülü, *a.g.e.,* s. 360-412.

13 Nutku, *a.g.e.*, s. 18.
14 Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1988, s. 185.
15 And, *a.g.e.*, s. 219.
16 Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973, s. 416-417.
17 Boratav, *a.g.e.*, s. 185-186.
18 Akı, *a.g.e.*, s. 10.
19 Köprülü, *a.g.e.*, s. 374.
20 Boratav, *a.g.e.*, s. 186.
21 Evliya Çelebi Muhammet Zılli İbni Derviş, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, (neşreden: Ahmet Cevdet), 1314, s. 525.
22 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, s. ç 654-655.
23 Cevdet Kudret, *Karagöz*, c. 1, İstanbul 1992, s. 12.
24 Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz-Psikososyolojik Bir Deneme*, 1941, s. 26-28.
25 Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası-Karagöz, Meddah, Ortaoyunu*, İstanbul 1942, s. 46-65.
26 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 250-251.
27 İgnacz Kunos, *Türk Halk Edebiyatı*, (Haz. Tuncer Gülensoy), İstanbul 1978, s. 67.
28 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985, s. 337-343.
29 Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara 1997, s. 173.
30 Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973, s. 422-423.
31 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekeri*, İstanbul 1985, s. 264.
32 Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul 1970, s. 20.
33 M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980, s. 80-81; Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, İstanbul 1339, s. 74.
34 İlhan Başgöz, *Folklor Yazıları*, İstanbul 1986, s. 13-23.
35 Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1990, s. 85.
36 Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1988, s. 224.

KAYNAKLAR

AKI, Niyazi: *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I*, İstanbul 1989.
AKTAŞ, Kemal Kâmil: "Karagöz Oyununun Tarihine Bir Bakış", *Fikirler*, sayı: 306-307, 1 Şubat 1946, s. 9-10.
AKYAVAŞ, Ragıp: "Eski Karagöz Oyunları", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 5, sayı: 120, Temmuz 1959, s. 1945.
AKYÜZ, Kenan: *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-I*-(1860-1923), 4. Baskı.
ALPAY, Fethi: "Türk Kuklası ve Karagöz", *Folklora Doğru*, sayı: 15, Nisan 1971, s. 24-28.
ALTUNTAŞ, Yener: "Kaybolmakta Olan Bir Kültür: Köçeklik", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, s. 35-39, Ankara 1997.
AND, Metin: *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul 1970.
AND, Metin: *Drama At The Crossroad-Turkish Performing Arts Link Past and Present-East and West*, İstanbul 1991.
AND, Metin: *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977.
AND, Metin: "Geçmişte Karagözcüler ve Ortaoyuncular", *Forum*, sayı: 330, 1 Ocak 1968.
AND, Metin: *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985.
AND, Metin: "Karagöz'de Tekerleme ve Perde Gazeli", *Forum*, sayı: 325, 15 Ekim 1967.
AND, Metin: *Karagöz-Turkish Shadow Theatre*, İstanbul 1979.
AND, Metin: *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara 1982.
AND, Metin: *Oyun ve Bügü*, İstanbul 1974.
AND, Metin: *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul 1973.
BAŞGÖZ, İlhan: *Folklor Yazıları*, İstanbul 1986 .
BORATAV, Pertev Naili: *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1988.
BORATAV, Pertev Naili: *Folklor ve Edebiyat*, 2 cilt, İstanbul 1983.
BORATAV, Pertev Naili: "Saya-Anadolu ve Azerbaycan Türklerinin Bir Yörük Bayramı", *Folklora Doğru*, Eylül-Ekim 1975, sayı: 42, s. 3-9.
CANDAN, Ayşin: "Köy Meydanından Tiyatroya", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 212, Temmuz-Ağustos 1999, s. 70.
CEVDET, Kudret, *Karagöz 3 c.*, Ankara 1968-1970.
CEVDET, Kudret, *Ortaoyunu 2 c.*, İstanbul 1994.
ÇALIŞLAR, Aziz: *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara 1995.
ÇAPANOĞLU, Münir Süleyman: "İstanbul'da Eski Ramazanlarda Karagöz", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 2, sayı: 46, Mayıs 1953, s. 728-729.
ÇAY, Abdülhaluk M.: *Hıdırellez Kültür-Bahar Bayramı*, Ankara 1990.
DÜZGÜN, Dilaver: Erzurum Köy Seyirlik Oyunları, Erzurum 1994, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi*.
ELÇİN, Şükrü: *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Ankara 1977.
ELÇİN, Şükrü: *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2 c.*, Ankara 1988
ELÇİN, Şükrü: "Halk Tiyatrosu", *Türk Dünyası El Kitabı*, c. 3, Ankara 1992, s. 370-375.
Evliya Çelebi Muhammet Zılli İbni Derviş, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, (neşreden: Ahmet Cevdet), 1314.
GERÇEK, Selim Nüzhet: *Türk Temaşası-Meddah Karagöz Ortaoyunu*, İstanbul 1942.
GÖKBAKAR, İbrahim: "Halk Hikâyeleri ve Karagöz Oyunu", *Ülkü*, sayı: 93, Ağustos 1943, s. 17-18.
GÖKTAŞ, Sema: "XVII. Yüzyıldaki On İki Büyük Şenlik ve Bunlardaki Sanatsal Gösteriler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, sayı: 11, 1999, s. 81-99.
Hayali Küçük Ali, "Eskiden Karagöz Nasıl Oynatılırdı", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 6, sayı: 140, Mart 1961, s. 2239-2240.
İNAN, Abdülkadir: *Makaleler ve İncelemeler*, c.II, Ankara 1991.
İNAN, Abdülkadir: *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara 1986..
KANSU, Nafi Atuf: "Panayır ve Tuluatçı", *Ülkü (Yeni Seri)*, c. 1, sayı: 1, 1 Birinci teşrin 1941.
KARADAĞ, Nurhan: *Köy Seyirlik Oyunları*, İstanbul 1978.
KAZMAZ, Süleyman: *Köy Tiyatrosu*, Ankara 1950.
KIRZIOĞLU, M. Fahreddin: "Koyuncu Türklerde Saya Şenliği ve Kars'ta Derlenen Sayacı Türküleri", *TFA 5 (115)*, Şubat 1959, 1847-1850.
KIRZIOĞLU, M. Fahrettin: "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu-Adları ve Döşemeleri", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 5, sayı: 112, Kasım 1958, s. 1789-1790.
KÖPRÜLÜ, M. Fuad: *Edebiyat Araştırmaları-1*, İstanbul 1989.
KÖPRÜLÜ, M. Fuad: *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980.
KUNOS, İgnacz: *Türk Halk Edebiyatı*, (Haz. Tuncer Gülensoy), İstanbul 1978.
MUTLU, Mustafa: "Karagöz Tasvirlerinin Yapımı", *Türk Halkbilim Araştırmaları Yıllığı-1977*.
NUTKU, Özdemir: "Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır", *Milliyet Sanat*, sayı: 122, 7 Mart 1975.
NUTKU, Özdemir: *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Ankara 1983.
NUTKU, Özdemir: *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara 1997.
NUTKU, Özdemir: *Tarhimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul 1995.
NUTKU, Özdemir: "Tuluat", *Milliyet Sanat*, 7 Şubat 1975.
NUTKU, Özdemir: *VI. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara 1987.
OĞUZ, Reşat: *Karagöz'de Halk Türküleri ve Halk Hikâyeleri*, Kayseri 1946.
ORAL, Ünver: *Karagöz Perde Gazelleri*, Ankara 1996.
ÖNGEL, Hasan Basri: "Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Geleneğimiz", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, s. 264-278, Ankara 1997.
ÖZHAN, Mevlüt: "Seyirlik Oyunlarda Ak-Kara Çatışması", *Türk Folkloru Araştırmaları-1985/1*, s. 71-80.
ÖZÖN, M. Nihat - Baha Dürder: *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul 1967.
ÖZTELLİ, Cahit: "Karagöz ve Ötesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 6, sayı: 136, Kasım 1960, s. 2257-2258.
SAYGUN, Ahmet Adnan: "Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne", *Folklora Doğru*, 39, Mart-Nisan 1975, s. 23-27.
SEVENGİL, Refik Ahmet: *Türk Tiyatrosu Tarihi-Eski Türklerde Dram Sanatı*, 2 c., İstanbul-Ankara, 1959-1969.
SEVİLEN, Muhittin: *Karagöz*, Ankara 1986.
SEYİDOĞLU, Bilge: *Mitoloji Üzerine Araştırmalar-Metinler ve Tahliller*, Erzurum 1992.
SİYAVUŞGİL, Sabri Esat: *İstanbul'da Karagöz Karagöz'de İstanbul*, İstanbul 1938.
SİYAVUŞGİL, Sabri Esat: *Karagöz Psiko-sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1941.
SOKULLU, Sevinç: *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara 1997.
ŞENER, Sevda: "Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1975, s. 6, s. 23-48.
TANPINAR, Ahmet Hamdi: *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1985.
TECER, Ahmet Kutsi: "Karagöz ve Kuklaya Ait kısa Notlar", *Türk Folklor Araştırmaları*, c. 10, sayı: 119, Haziran 1959, s. 1917-1919.
TECER, Ahmet Kutsi: *Köylü Temsilleri*, Ankara 1940.
TURAN, Osman: *On iki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul 1941
TURAN, Şerafettin: *Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1990,
Türklerde Karagöz, çev: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1938.
TÜRKMEN, Nihal: *Orta Oyunu*, İstanbul 1991
ÜNGÖR, Etem Ruhi: *Karagöz Musikisi*, Ankara 1989.
Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, İstabul 1976.
Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, İstanbul 1339.

TÜRK TİYATROSUNUN ATASI: KARAGÖZ

UĞUR GÖKTAŞ
ARAŞTIRMACI YAZAR

KARAGÖZ'ÜN KÖKENİ VE TARİHİ GELİŞİMİ

Deriden meydana getirilerek bir perde arkasından çeşitli tasvirlerin seslendirilmesi ve oynatılmasıyla oluşan basit tiyatro anlayışına dayalı gölge oyunu, bütün milletlerde tarihin ilk dönemlerinden itibaren varolmuştur.

Çin'de M.Ö. 140-87 yılları arasında İmparator Wu'nun çok sevdiği karısının ölümünden duyduğu üzüntüyü hafifletmek için Şav-Wöng adlı Çinlinin beyaz perdeden imparatora karısının suretini göstermesi ilk gösteri olarak kabul edilmektedir.[1]

Gölge oyununun ülkemize girişi hakkında başlıca üç görüş bulunmaktadır.

1. Gölge oyununun Orta Asya yoluyla gelmiş olması.

2. Hindistan'dan Batı'ya göç eden Çingeneler yoluyla gelmiş olması.

3. Batı medeniyeti yoluyla gelmiş olması.[2]

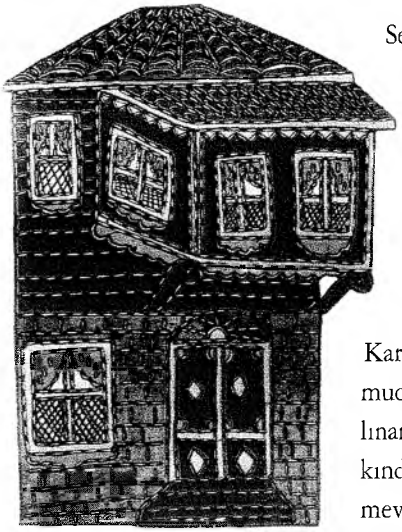
Birçok kaynakta Orta Asya'da bulunan "Kolkorçak" veya "Çadır Hayal" gibi isimlendirilen oyunların birer kukla çeşidi oldukları halde, gölge oyunu zannedilmelerinin yanlışlığı uzun süre devam etmiştir. Samayloviç adlı Rus yazarının "Türkistan Sanatkarları Loncası'nın Risalesi" adlı eserinin Türkçeye çevriminde "Kolkorçak" teriminin "Karagöz" olarak tefsir edilip mânâlandırılması belirttiğimiz yanlışlığa sebep olmuştur. Abdülkadir isimli çevirmenin 1929 yılındaki bu tercümesi, Karagöz'ün kaynağının Orta Asya geleneğine bağlanmasında önemli bir rol oynamıştır.[3]

Hindistan'dan Batı'ya göç eden Çingenelerin Türkiye'de kalanlarından bir kısmının bu oyunu bize tanıtmış olabilecekleri ihtimaller arasında bulunmaktadır. Fakat bu görüşü destekleyici bir belge bugüne kadar bulunamamıştır. Metin And, *Dünya ve Bizde Gölge Oyunu* isimli eserinde bu fikrin Pischel'in bir görüşü olduğunu ve bunun Dr. Jacop tarafından gölge oyununa uygulandığını belirtmektedir.[4]

Karagöz'ün kökenini teşkil eden yapının Batı'dan ülkemize geçtiğini öne süren görüşte ise İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudilerin rolü olduğu belirtilmektedir.

Birtakım kaynakların temel olarak sınıflandırdıkları bu bilgiler dışında Karagöz hakkında halk içinde yaygın olarak söylenen rivayetler de bulunmaktadır. Bu rivayetler içinde Sultan Orhan zamanında (1324-1362) yaşayan ve inşaat işçisi olarak padişahın yaptırdığı camide çalışan Karagöz ve Hacivat'ın işçileri oyalayarak inşaatın gecikmesine sebebiyet verdiklerinden dolayı asılmaları ve daha sonra Sultan'ın bu olaya çok üzülmesiyle onun veziri olduğu iddia edilen Şeyh Küşteri'nin onların tasvirlerini bir perde arkasından oynatarak Sultan'ı teselli ettiği en bilinenidir.[5] Bunun dışında başta Evliya Çelebi'nin

Asıl Kişiler: Karagöz ve Hacivat (Uğur Göktaş Yapımı)



Göstermelik: Ev (Uğur Göktaş Yapımı)

Seyahatnamesi olmak üzere birçok kaynakta değişik rivayetleri bulmak mümkündür.[6]

Karagöz'ün tarihinin araştırılmasında bir de Karagöz'le Hacivat'ın mucidi olduğuna inanılınan Şeyh Küşteri hakkında da bazı tetkikler mevcuttur. Yapılan araştırmaların çoğu Şeyh Küşteri'nin yaşamış bir kişi olduğunun ispatı içindedir. Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası* adlı eserinde Şeyh Küşteri'yle ilgili bilgi ihtiva eden birçok kaynak ismi zikrederek Küşteri lâkâbının yanlış olduğunu, doğrusunun Tüster olması gerektiğini belirtmektedir.[7]

Gölge oyunun ülkemizde kesin olarak 16. yüzyıldan itibaren millî bir hüviyet kazandığını görmekteyiz. Prof. Jacop, *Türkische Volkslitteratur* isimli ve Metin And tarafından neşredilen eserinde 1517 yılında Mısır'ı fetheden Yavuz Sultan Selim'in II. Tumanbay'ın asılışını perdede oynatan gölge oyuncusunu taltif ederek İstanbul'a getirdiğini ve 1612 yılında Öküz Mehmet Paşa'nın Gevherhan'la olan düğünü için Mısır'dan gölge oyuncularını getirttiğini belirtmektedir.[8]

17. yüzyılda Türk gölge oyununun tam olarak teşekkül ettiğini ve Karagöz adını aldığını söyleyebiliriz. Yine bu yüzyılda Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nden öğrendiğimize göre İstanbul dışındaki bazı şehirlerde de Karagöz oynatıldığını ve Karagözcülerin oynatıcı ve tasvir yapımcısı olarak ikiye ayrıldıklarını öğrenmekteyiz.[9]

18. yüzyılda Karagöz oyunlarının cemiyetin bütün bölümlerinde kabul gördüğünü ve sevildiğini söyleyebiliriz. Bu devrin en ünlü Karagözcüsü olan Kasımpaşalı Hâfız'ın III. Selim'e sık sık Karagöz oynattığını ve bir oyun sırasındaki dil sürçmesinden dolayı Karagözcülüğü bıraktığını Enver Behnan Şapolyo'dan öğrenmekteyiz.[10]

İstanbul Ağızı Konuşanlar Grubu: Çelebi (Uğur Göktaş Yapımı)

19. yüzyılda Karagöz sanatı doruk noktasına ulaşmış, başta Ramazan geceleri olmak üzere birçok etkinlikte yerini almıştır. Siyasi olaylar ve devrin yönetiminin zaten halkın aynası olan Karagöz'de yerini bulması zor olmamıştır. II. Abdülhamid dönemindeki sıkı istibdat, bir gece ünlü Karagözcü Mehmet Efendi'yi de zor durumda bırakmıştır. II. Abdülhamid'in huzurunda Karagöz oynatan Mehmet Efendi oyunun bir şarkısında geçen:

Aya bak Yıldız'a bak
Şu karşıdaki kıza bak

Kadınlar Grubu: Zenne (Uğur Göktaş Yapımı)

sözlerinde "aya bak" dedikten sonra tam yıldıza bak diyeceği sırada perdenin kenarından Sultan II. Abdülhamid'i gördüğünde "yıldız" kelimesinin söylenmesinin başına türlü işler açacağını düşünerek,

Aya bak havaya bak
Karşıki tavaya bak

diyerek değiştirmiş ve ferahlamıştır.[11]

20. yüzyılın başında Meşrutiyet'in ilanı Karagöz'e olan ilgiyi daha da arttırmış ve istibdat rejiminin ağırlığı ortadan kalktığı için oyun konuları rahatlamıştır. Yüzyılın hemen başından itibaren Karagöz oyunlarındaki bazı yenilik ve değişiklikler, kendisini teknikte de göstermiş, gerek perdede gerekse tasvirlerin yapımında dejenere olarak kabul edilebilecek farklılıklar oluşmaya başlamıştır. Bugün Karagöz'ün yaşatılabilmesi için mutlak görülen modernizm çabaları bizce onu dejenere etmeye devam etmektedir. Karagöz bu haliyle bir takım çevrelerin istediğini modernleşmeye uyamadığı gibi otantik haliyle de yaşayamamakta ve âdeta bir ucubeye dönmektedir. Gerek oynatım gerekse tasvir yapımı ve diğer teknik özellikleriyle orjinaline ve aslına sadık bir Karagöz'ü Avrupa gibi bugün biz de özlemekteyiz.

Müslüman Olmayan Kişiler: Haham (Uğur Göktaş Yapımı)

KARAGÖZ OYUNLARININ DAĞARCIĞI

Karagöz oyunları, başlangıçta sadece Karagöz ve Hacivat arasında geçen ikili konuşmaları içerirken zaman geçtikçe Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'daki değişik ırk ve sınıftan olan insanların aralarındaki iletişimi ve konuları işler hale gelmiştir. 17. yüzyıldan itibaren "Fasıl" adını alan ve oyunun ana konusunun işlediği bu bölümde, tipik bir İstanbul mahallesindeki tipleri ve günlük olayları bulmak mümkündür. Karagöz oyunları, günlük meseleleri işleyerek ayakta durmuştur. Aynı yapı Meşrutiyet'in ilanından sonra da devam ettirilmiş klasik oyun repertuvarına temel yapısı benzer yeni oyunlar eklenmiştir. Fakat Cumhuriyet'in ilanı ve sonraki dönemde bu yapı devam ettirilemediğinden bugün Karagöz işlevsel bir yapıda bulunmamaktadır. Karagöz oyunları yukarıda arz ettiğim gibi klasik oyunlar ve yeni oyunlar olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır.[12]

1. Kâr-ı Kadîm Oyunlar

Kâr-ı kadîm yani eski tarz oyunlar Ramazan gecelerinin sayısına denk olarak her gece oynatılan oyunlardı. Kadir geceleri Karagöz oynatılmaz, Ramazan'ın ilk gecesi Mandıra, son gece de ertesi gün bayram olacağından ve bir ay boyunca kapalı olan meyhaneler açılacağından bunu telmihen Meyhane oyununu oynatmak âdetti. Kâr-ı kadîm adı verilen ve eski iş mânâsına gelen oyunlar şunlardır: Ağalık, Aptal Bekçi, Bahçe, Bakkallık, Bursalı Leyla, Büyük Evlenme, Cambazlar, Çeşme, Ferhat ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırgınlar, Mal Çıkarma, Mandıra, Meyhane, Salıncak, Sünnet, Şairlik, Ters Evlenme, Tahmis, Orman, Pehlivanlar, Yalova Sefası, Yazıcı.

Kabadayı ve Sarhoşlar: Tuzsuz Deli Bekir (Uğur Göktaş Yapımı)

2. Nev-İcâd Oyunlar

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Karagöz'ün temel yapısı esas alınıp klasik olarak kâr-ı kadîm oyunlara benzetilerek yeni yazılmış olan oyunlardır. Bu tip oyunlarda, Karagöz oyunlarının klasik kadrosu muhafaza edilmiş, günümüzde olduğu gibi akla gelebilecek saçma bir kişileşmeye gidilmemiştir. Klasik yapıya tam bir uygunluk gösteren bazı Nev-icâd oyunlar şunlardır: Aşçılık, Eczane, Hâin Kâhya.

Anadolu'dan Gelen Kişiler: Kastamonulu (Uğur Göktaş Yapımı)

Karagöz oyunları Osmanlı İmparatorluğu'nda çocuklara, kadınlara ve erkeklere olmak üzere üç tip seyirci topluluğuna oynatılmıştır. Çocuklara oynatılan oyunlar, gerek seviye gerekse hacim ve mizah yapısının basitliğiyle dikkat çeker. Oyundaki mizah unsurunun büyük bir bölümü Karagöz'le Hacivat'ın kavgalarına dayanır. Kadınlara oynatılan oyunlarda, bilhassa kadın taklitleri ve kavgaları ön plandadır. Erkeklere oynayan oyunlarda özellikle kahvelerde Hayaliler, daha serbest hareket ederek argoya da yer verirler. Toramanlı veya Zekerli Karagöz adı verilen oyunlar ise pornografik özellikler taşır. Bu tip oyunlar, daha ziyade kültürsüz kişilere hitap etmiştir.

Karagöz oyunları konularını ve kişilerini toplumdan aldığı için bazı sosyolojik ve folklorik yaşantının yansımalarına da sahne olur. 16. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar İstanbul'da yaşanan sosyal hayatın izlerini biz oyunlarda bulabilmekteyiz. Örnek olarak kahve döğücülüğü ve âdetleri Tahmis oyununda,[13] evlilikle ilgili hazırlıklar ve âdetler Büyük Evlenme oyununda,[14] cambaz loncasının bütün âdetlerini ve törelerini Cambazlar oyununda[15] bulmak mümkündür.

KARAGÖZ OYUNUNUN BÖLÜMLERİ

Bir Karagöz oyunu başlıca dört bölümden meydana gelir:

Mukaddime (giriş): Bu bölüm, boş olan perdede "Göstermelik" adı verilen ve oyun hakkında bazı ipuçları taşıyan görüntülerin perdede belirmesiyle başlar. Göstermeliklerin bazısı oyunun ana konusuyla ilgilidir. Örnek olarak Bahçe oyununda bahçe göstermeliği, Hamam oyununda hamam göstermeliğinin konması gibi. Göstermelikler, "Nareke" denilen kamıştan yapılma bir düdüğün zırıltılı sesiyle sağa sola yavaş hareketlerle kaldırılır.[16] Bundan sonra seyirciye göre sol taraftan Hacivat bir Semâî söyleyerek gelir. Semâîden sonra okunması âdet olan ve olan ve tasavvufi unsurlar içeren Perde Gazeli'ni okur. Bu tip gazellerde, Karagöz'ün sıradan bir oyun olmayıp, değişik ibretler ve dersler içerdiği belirtilir. Perde Gazeli'ni bitiren Hacivat yana yakıla bir arkadaş aradığını söyleyerek ısrarla Karagöz'ü aşağıya çağırır, nihayet Karagöz gelir ikisi kavga ederler ve Hacivat kaçar.

Muhavere (söyleşi): Bu bölüm oyunun asıl konusunun işlendiği Fasıl bölümünden ayrılır. Bu bölüm de genellikle sadece Karagöz ve Hacivat arasında geçer. Fakat bazı oyunlarda Fasıldan önce oynatılan Muhaverelerin konuyla ilgisi olduğu da görülmektedir.

Fasıl, oyunun asıl konusunu teşkil eden bölümdür. Bu bölümde Karagöz ve Hacivat'ın dışındaki birçok tip de perdede görülür. Sabri Esat Siyavuşgil, Küşteri Meydanı adı verilen bu perdenin klasik bir Osmanlı mahallesi olduğunu burada arz-ı endam eden tiplerin de bu mahallenin sakinleri olduğunu belirtir.[17]

Bitiş bölümü çok kısadır. Hacivat ve Karagöz, oyunda meydana gelen hatalardan ve dil sürçmelerinden dolayı seyirciden özür diler ve gelecek olan oyunun adını vererek perdeden çekilirler.[18]

KARAGÖZ OYUNUNUN KADROSU

Karagöz oyununun geniş bir oynatım kadrosu vardır. Kadronun temelini altı kişi oluşturuyorsa da oyunda geçen türkü ve şarkıları okumak için bazı Hayalilerin zengin bir saz ve ses heyetiyle çalıştıkları zaman kadro on kişinin de üzerine çıkmaktadır.

İkinci Sınıf Kişiler: İmam (Uğur Göktaş Yapımı)

Hayali, Karagöz oyununu oynatan kişidir. Oyunlarda perdeye gelen kadın, çocuk, imparatorluk içindeki muhtelif sınıflara mahsus ırk ve sınıftan kişinin konuşmalarını ve ses renklerini kolayca verir. Hazır cevaplık, geniş mizah yeteneği de Hayalilerde aranan yeteneklerdir.[19]

Çırak, Hayalinin yanında bu sanatın öğrencisidir. Oyun içinde Hayali'ye yardım eder, sırası gelen tasvirleri verir, mesleğinde olgunlaşınca "peştemal kuşanarak" törenle ustalar sınıfına geçer. Peştemal kuşanan çıraklar, bir sene müddetle ustalarının oyun oynattıkları yerlerde çalışmazlar.

Sandıkâr, Çırağın yardımcısıdır. Oynatılacak olan oyunla ilgili tasvirleri sandıktan çıkararak hazırlar, sopalarını takar ve ipe dizer, perdenin kurulmasına da yardım eder.

Perdeye Çıkmayan Kişiler (Uğur Göktaş Yapımı)

Yardak, oyunda saz heyeti kullanılmadığı zaman tiplerin perdeye geldiklerinde söyledikleri şarkıları seslendirir.

Dayrezen, "Dayre" tâbir edilen yuvarlak etrafında zilleri olmayan bir nev'i defi çalar.

Hamal, oyun malzemelerini Karagöz'ün oynatılacağı yere götürüp getirmekle görevlidir.

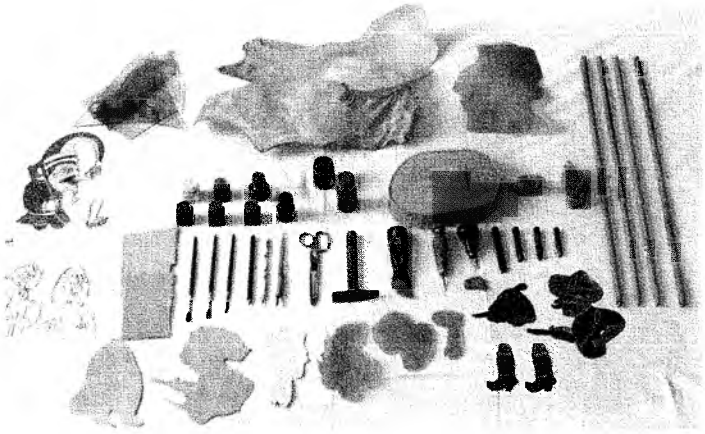
TASVİR YAPIM TEKNİĞİ

"Tasvir" adı verilen görüntülerin yapımı, Karagöz oynatıcılığından çok farklı bir iş olarak dikkatleri çekmektedir. Her ne kadar bazı Hayaliler, kendi tasvirlerini yaparlarsa da muhakkak her Karagöz oynatıcısının tasvirleri de

yapması gerekli değildir. Zaten çoğu kere bu da mümkün olmamıştır. Çünkü tasvircilik çok ayrı bir sanat dalıdır. Hemen söylemeliyiz ki bugün tasvir yapımcılığı, oynatıcılıktan daha da kötü bir durumdadır. Birçok tasvirci para kazanma unsurunu ön planda tuttuğundan iyi malzeme kullanmamakta ve hepsinden önemlisi de tasvirlerini elle değil zımbayla yapmaktadır. Ayrıca yapılan tasvirler, orjinal çizgiler ve renkler içermemektedir.

Karagöz tasvirleri deve derisinden, bugün deve derisi bulunmadığından genellikle dana derisinden yapılmaktadır. Kullanılacak olan derinin kimyasal ilaçlarla değil, bir takım geleneksel metotlarla dabaklanması gerekmektedir. İşlenecek olan derinin üzerine, yapılacak tasvirin parçaları çizilir ve kenarlarından kesildikten sonra "Nevregân" isimli aletlerle ışık alacak delikleri açılır. Bütün tasvir için bu işlem yapıldıktan sonra asıl renklerine sadık olarak kök boyalarla boyanır ve işlem gören yerlerle tasvirin kenarları siyah renkle kontüre tabi tutulur. Sopanın gireceği "Pul" denilen yuvaların yapılmasından sonra tasvir, eklem yerlerinden bağlanır ve yapım işi bitirilmiş olur.[20]

Tam bir kolleksiyon 400 parça tasvirden meydana gelir ki bütün bu tasvirlere sahip olan Karagözcü'ye "Sandığı tam" ünvanı verilir.[21]



Tasvir Yapımında Kullanılan Malzemeler

KARAGÖZ OYUNU TİPLERİ

Karagöz oyunları incelendiğinde yüze yakın tipin oyunlara çıktığı görülür. Biz bu kısa incelememizde bütün tiplerin psikolojik ve fiziki özelliklerini incelemeyerek onları toplu bir tasnife tabi tutmakla yetineceğiz. Karagöz oyunu tiplerini birer şahıs gibi psikolojik tahlile tabi tutan Sabri Esat Siyavuşgil'in kıymetli çalışmasını da burada anmadan geçmek mümkün olmayacaktır.[22]

Asıl Kişiler: Karagöz, Hacivat.

Kadınlar: Bütün Zenneler.

İstanbul Lehçesi Konuşanlar: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.

Anadolu'dan Gelenler: Lâz, Himmet Ağa, Kürt, Kayserili, Hüsmen Ağa.

Anadolu Dışından Gelenler: Arnavut, Acem, Arap, Muhacir, Çerkes.

Müslüman Olmayan Kişiler: Ermeni, Yahudi, Haham, Rum, Frenk.

Özürlü Kişiler: Hımhım, Kekeme, Deli, Kambur.

Kabadayı ve Sarhoşlar: Tuzsuz Deli Bekir, Matiz, Külhanbeyi, Kopuk, Zeybek, Efeler.

Eğlendirici Kişiler: Çengi, Köçek.

Olağanüstü Kişiler: Cazular, Cin, Ejderha.

İkinci Derece Kişiler: Mahalleli, İmam, Aşçı, Tahir'in Babası.[23]

Karagöz oyunları Osmanlı İmparatorluğu'nun mahalle ve sosyal yapısını, hiciv ve mizah anlayışını biraraya getirmiş yapısıyla bize o günler hakkında ışık tutmaktadır. Yüzyıllar boyunca halkın nabzını elinde tutarak halkla yöneticiler arasında bir köprü de oluşturmuş bulunan bu sanat dalımızı müzelik değerleriyle bile korumak ve korunmasına yardım etmek her sanatsever için milli bir görevdir.

---

1 Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara 1968, c. 1, s. 7.
2 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 240-243.
3 A. Samayloviç, çev.: Abdülkadir, Türkistan Sanatkarları Loncasının risalesi, 1929, s. 5.
4 *A.g.e.*, s. 242.
5 Armenag Bey'in bir Karagözcüden duyduğu bir rivayet için: Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1941, s. 34.
6 Nurettin Sevin, *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul 1968.
7 Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, İstanbul 1942, s. 55-60.
8 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 250.
9 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, s. 119.
10 Enver Behnan Şapolyo, *Karagöz'ün Tarihi*, İstanbul, ty., s. 108-109.
11 Ahmet Rasim, *Karagöz ile Ortaoyunu*, Akşam, 21 Ocak 1925.
12 Uğur Göktaş, *Dünkü Karagöz*, İzmir 1992, s. 21.
13 Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara 1970, c. 3, s. 243-268.
14 Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara 1968, c. 1, s. 269-330.

15 Cevdet Kudret, *Karagöz*, Ankara 1968, c. 1, s. 31-357.
16 Hayali Küçük Ali, *"Karagöz, Nevregân, Zırıltı, Perde", Türk Folklor Araştırmaları*, S. 163, 1963, s. 2968-2969.
17 Sabri Esat Siyavuşgil, *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*, İstanbul 1938, s. 19.
18 Uğur Göktaş, Millî Gölge Oyunumuz Karagöz, *Sanat Dünyamız*, S. 26.
19 Uğur Göktaş, Karagöz'de Tipler ve Âdetler, *Türkiyemiz*, S. 48.
20 Uğur Göktaş, *Karagöz Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1986, s. 62.
21 Enver Behnan Şapolyo, *Karagöz Tekniği*, İstanbul 1947, s. 49.
22 Sabri Esat Siyavuşgil, *Psiko Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1941.
23 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 296-297.

KAYNAKLAR

A. KİTAPLAR

RASİM, Ahmet, *Muharir Bu Ya*, Devlet Kitapları, Ankara 1969.

RASİM, Ahmet, *Ramazan Sohbetleri*, Kervan Yayınları, tarihsiz.

AKI, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989.

AND, Metin, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sanat Dizisi: 26, Ankara 1977.

AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Bilgi Yayınları Özel Dizi: 6, Ankara 1969.

AND, Metin, *Yüz Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.

ALİ RIZA BEY, Balıkhane Nazırı, *Bir Zamanlar İstanbul*, Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser, no.: 11, İstanbul, tarihsiz.

KUDRET, Cevdet, *Karagöz*, Bilgi Yayınevi, Ankara I (1968), II (1969), III (1970).

GERÇEK, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1942.

GÖKTAŞ, Uğur, *Karagöz Terimleri Sözlüğü*, Anadolu Sanat Yayınları, Sözlük Dizisi: 2, İstanbul 1986.

KUNOS, Ignácz, *Türk Halk Edebiyatı*, Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser: 127, İstanbul 1978.

TEVFİK, Mehmet, *İstanbul'da Bir Sene*, İstanbul 1881.

MÜSAHİPZADE, Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1953.

OĞUZ, Reşat, *Karagöz'de Halk Türküleri ve Hikâyeleri*, Erciyes Matbaası, Kayseri 1946.

REFİK, Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1927.

RİTTER, Helmut, *Karagöz Türkische Schattenspiele*, I (Hannover 1924), II (İstanbul 1941), III (Wiesbaden 1953).

SEVENGİL, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, İstanbul 1959.

SEVİLEN, Muhittin, *Karagöz*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, S. 673, Ankara 1986.

SEVİN, Nurettin, *Türk Gölge Oyunu*, Devlet Kitapları, 1968.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *İstanbul'da Karagöz Karagöz'de İstanbul*, Istanbul Eminönü Halkevi Dil Tarih ve Edebiyatı Şubesi Neşriyatı, İstanbul 1938.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz*, Saim Toraman Basımevi, Ankara 1955.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Vekilliği, 1941.

ŞAPOLYO, Enver Behnan, *Karagöz'ün Tarihi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, tarihsiz.

ŞAPOLYO, Enver Behnan, *Karagöz'ün Tekniği*, Türkiye yayınevi, İstanbul 1947.

TİLGEN, Nurullah, *Karagöz Tarihçe-Fasıllar-Fıkralar*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, T.L.Ş. Neşriyat Sayısı: 690, İstanbul 1953.

TUNCEL, Prof. Dr. Bedrettin, *Karagöz*, Recep Ulusoğlu Matbaası, Ankara, 1941.

ÜNGÖR, Ethem Ruhi, *Karagöz Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, no. 1059, Ankara 1989.

B. MAKALELER

AKYAVAŞ, Ragıp, "Eski Karagöz Oyunları", *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 120, 1969.

ALANGU, Tahir, "Karagöz Tetkikleri" *Yeni Türk*, 25 Mayıs 1939.

ALUS, Sermet Muhtar, "Karagöz", *Resimli Tarih*, S. 8, 1950.

ALTIOK, Hayrettin, "Nasıl Karagözcü Oldum", *Yeni Adam*, S. 431, 1943.

RITTER, Helmut, "Karagöz" *İslâm Ansiklopedisi*, c. 6, 1977.

SEVİLEN, Muhittin, "Eskiden Nasıl Karagöz Oynatılırdı?", *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 140, 1961.

TALU, Ercüment Ekrem, "Karagöz ve Hayal Perdesi", *Ar.*, S. 3, 1938.

TANSUĞ, Sezer, "Karagöz Üslûbu", *Yelken*, S. 28, 1959.

TECER, Ahmet Kudsi, "Karagöz ve Kukla Kısa Notlar", *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 119, 1959.

ULUNAY, Ref'i Cevat, "Karagöz", *Milliyet*, 21 Ocak 1968.

ULUNAY, Ref'i Cevat, "Karagöz", *Milliyet*, 28 Ocak 1968.

ULUNAY, Ref'i Cevat, "Karagöz", *Milliyet*, 4 Şubat 1968.

YURDUSEV, Hüsnü, "Karagöz Hakkında", *Çaba*, S. 17, 1968.

OSMANLI TİYATROSU

ÜNVER ORAL
TİYATROCU

TÜRKLER VE TİYATRO

Yabancı dillerdeki belli-başlı tiyatro tarihi eserlerinde Türklere yer verilmez, bazılarında ise "Türklerin at üstünde yaşayan, göçebe bir kavim olarak tiyatrodan uzak kaldıkları" açıklaması ile yetinilir.[1] Gerçek bilinmezlikten gelinerek yerleştirilen bu görüşün içine tabiatiyle göç sonrası Anadolu'da kurulan Türk devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu da girebilmektedir.

Her toplumun kendi kültür, sanat ve dil zenginliği ile tarihine bağlı olarak değişik tiyatro anlayış ve gösterilerine sahip bulundukları, unutulmaması gereken bir gerçektir. Her halk topluluğu, kendi kâbiliyet ve imkânlarını da katarak farklı tiyatro sanat ve tekniğini ortaya koymuşsa da; bunların çoğu kaybolmuş, fakat güçlü olan belli sayıdaki halk tiyatroları yaşamaya, gelişmeye ve diğerlerini etkilemeye devam etmiştir.

İşte, Türk Gelenek Tiyatrosu adı da verilen "Türk Halk Tiyatrosu" Orta Asya kaynaklı olarak Anadolu'ya gelmiş ve günümüze kadar ulaşarak dünyanın en eski, en güzel, en zengin ve en çok dala sâhip halk tiyatrosunu ortaya çıkarmıştır. Ki, bu gösterilerin önemi ve değeri, bazı yabancıların da dikkatini çekmiş, araştırmalarını ve çalışmalarını yazı ve kitaplarla ortaya koymalarına yol açmıştır.

Hatta, tarafsız tiyatro araştırmacıları, tiyatronun Orta Asya Şamanlarında, yani Türklerde ortaya çıkararak komşu ülkelere ve daha sonra dünyaya yayıldığını ileri sürmüşler[2] ve ispatlamışlardır. Ayrıca, Orta Asya'da, günümüzde Batı Tiyatrosu denilen metinli tiyatro gösterilerinin yapıldığı bilgisi de bulunmaktadır.[3]

Ancak, tulûat (doğaçlama) kâbiliyetleri yüksek ve neşeli bir rûha sahip Türklerin, metinli (ezberlemeci) tekniği, sanatçı ve seyirci olarak benimsemedikleri ve zamanla bunu terkederek kültür, karakter ve zevklerine uygun tiyatro tekniğine yöneldikleri düşünülebilinir.

Dolayısı ile, Türklerde tiyatronun varlığını ve Türk Halk Tiyatrosu'nun geçmişini bilmeden Osmanlı Tiyatrosunu anlamak ve değerlendirmek doğru bir yol değildir. Çünkü, Osmanlı Tiyatrosu bu kaynak üzerinde oluşmuş, güçlenmiş, gelişmiş ve zenginleşmiştir.

Bir tulûat tiyatrosu gösterisinde iki baş oyuncu Bey ile İbiş, karşı karşıya söyleşiyorlar.

Konu, Osmanlı'da (İmparatorluğu'nda) tiyatro açısından ele alındığında, elbette coğrafî dağılımındaki bölgesel gösterilerin ve çeşitli dalları ile Batı tiyatrosunu yayma çabasının ayrıca ele alınması gerekecektir. Coğrafî dağılımındaki tiyatro konusu ise bugüne kadar ayrı bir çalışma olarak ortaya konulmamıştır.

İstanbul'daki gayrımüslimlerin, yabancı devlet görevlilerinin ve Batı'ya ilgi gösteren Türk aydınlarının çabaları sonucu Tanzimat'la başlayıp Sarayı da içine alarak Meşrutiyet'e uzanan Batı tiyatrosu gösterileri elbette Osmanlı Tiyatrosu olarak değil, Osmanlı'da tiyatro açısından ele alınabilir. Şenliklerde, sarayda ve elçiliklerde sahnelenen bale, pantomim, operet ve tiyatro gösterileri zamanla azınlıkların topluluklarını kurarak kendi dillerinde, daha sonra da Türklerin katılımı ile Türkçe gösteriler yapılmasına ve tiyatro salonlarının açılmasına doğru gelişmeler gösterdi. Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi edebiyatçılar da bu desteğin içinde idiler.

İstanbul'dan sonra Bursa'da, Vali Ahmet Vefik Paşa tarafından büyük bir çalışma gerçekleştirildi ve Molière'in eserleri de sahnelendi. Bunlar ise Fransız Halk Tiyatrosu kaynaklı idi.

İstanbul Şehir Tiyatroları'nın temeli olan Dârülbedâyi, Vali Cemil Paşa tarafından 1914'de kuruldu ve bu girişim Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun da temeli oldu.

Ne var ki, Batı Tiyatrosu'nun gelişmesi sürecinde, zâten öz tiyatrolarını sâhiplenemeyen aydınların ve tiyatro adamlarının Türk Halk Tiyatrosu'na karşı oldukları, onu basit ve hor gördükleri de ortaya çıktı. Özellikle Ortaoyunu konusunda en ibret verici ve açık tartışma ise, Namık Kemal ile, halk tiyatrosunu savunan Teodor Kasap arasında yaşandı.

İstanbul aynı zamanda imparatorluğun kültür, sanat ve ticaret merkezi idi. Diğer yandan, sınırlar içinde yaşayan bütün halk toplulukları temsilcilerinin de az veya çok olarak bulunduğu en önemli yerleşim yeri idi. Dolayısı ile Türk Halk Tiyatrosu, İstanbul'da, gelişmeye çok uygun bir zemin bulması yanında milliyet ve inanç farkı gözetmeden bütün insanları sevgiyle kucakladı. Onları seyircilik dışında sanatçı olarak kucakladı ve gerçek karakterleri ile gösterilerde yer verdi.

TÜRK HALK TİYATROSU

Eski, güçlü ve zengin bir temele dayalı olarak devir alınıp Cumhuriyet'e devredilmiş bulunan Türk Halk Tiyatrosu, imparatorluk içinde kendiliğinden gelişip yaygınlaşarak hâkim ve ortak gösterilere dönüşebilmiş ve Osmanlı Tiyatrosu olarak ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, bu çok halklılık da, temel özellikleri bozulmadan, Türk Halk Tiyatrosu'nun yüzyıllar süren bir tecrübe ve birikim ile yeni güzellikler kazanması imkânını sağlamıştır.

Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Meddahlık, Hokkabazlık, Köy ve Tulûat Tiyatrosu dallarından meydana gelen Türk Halk Tiyatrosu'nun temel özellikleri, tulûat (doğaçlama) olarak sunulması ve güldürü ağırlıklı olmasıdır. Bu durum gösterilerin "açık tiyatro" olması, yâni seyirci ve sanatçıların aralarındaki görünmez duvarı kaldırarak zaman zaman karşılıklı "lâf atmalarına" da imkân sağlanması demektir.

Hemen bütün konuların belli bir işleyiş ve gösterilerin belli bir kalıba göre şekillenmesi bir başka özelliktir. Bu; anlatım, oynatım ve oynayışda, doğaçlama serbestlik içinde çeşitli kolaylıklar sağlar. Her çeşit taklit ise tulûatın desteklediği ve güldürüyü destekleyen bir diğer özelliktir. Bütün dallarda gösteriler; şiir, müzik, dans ve mizahla da kaynaşırlar.

Burada şu önemli noktayı belirtmek gerekiyor: Bazı araştırmacılar diğer dallardan farklı kabul ederek "Köy Tiyatrosu"nu halk tiyatrosu dışında göstermektedirler. Köylü ve halkın iki ayrı topluluk gibi anlaşıldığı bu görüş doğru olmasa gerektir. Ancak konu, Osmanlı Tiyatrosu olarak ele alındığında; Köy Tiyatrosu, elbette kapalı kalmış ve rengi bozulmamış gösterileri ile çerçeve dışında düşünebilir.

Bu halk sanatçılarının meslek kuruluşları (loncaları) ve başkanları (kâhyaları) vardı. Bulunabilecekleri kahvehaneler bellidir. Yeni sanatçı yetişmesi "çıraklık" ile başlar ve "peştemal kuşanma töreni" ile noktalanır. Geçim imkânı vermeyen sanatları dolayısı ile her sanatçının asıl bir işi muhakkak bulunmaktadır. Bu sebeple "Tenekeci Süleyman, Kâtip Salih, Şekerci Ali,..." gibi isimlerle bilinirlerdi. Hemen her sanatçı, gerektiği zaman bir başka gösteride görev alabilir; bir meddah Ortaoyunu'na girebilir, bir Karagözcü kukla, bir kuklacı Karagöz gösterisi yapabilirdi. Fakat en başarılı oldukları dalda tanınırlardı. Bu sebeple en ta-

nınmış sanatçılar saraya alınır veya sarayda gösteriye dâvet edilerek ödüllendirilirlerdi.

Günümüzde yanlış anlaşıldığı gibi, Türk Halk (Gelenek) Tiyatrosu Ramazan'a mahsus veya Ramazan eğlencesi değildir. Kahvehanelerde, sünnetlerde, panayırlarda, konaklarda, mesire yerlerinde, salonlarda, çadırlarda mevsime göre seyirciler karşısına çıkan gösterilerdir. Topluluklar veya sanatçılar, Ramazan'da veya diğer zamanlarda özellikle Anadolu'yu da dolaşırlardı. Fakat Ramazan ayı muhakkak ki sanatçılar ve halk açısından ayrı bir öneme sâhipti. Bu, daha çok gösteri ve daha çok seyirci demekti. Ki, bu sebeple İstanbul, terâvih namazları sonrasında her köşesinde sahnelenen gösterileri ile sanki bir ay süren bir "halk tiyatrosu festivali" özelliği kazanırdı.

Gerek Ramazan ve gerekse halk tiyatrosu açısından kahvehânelerin ayrı bir yeri vardır. İlk olarak 1550 yılında açılan bu yerler "mahalle kahvehaneleri" olarak da yayılmış ve saz şâirlerinin, meddah, Karagöz ve kukla sanatçılarının yer aldığı, birer cep tiyatrosu gibi yararlı hizmet yapmışlardır.

Dalları arasında konu ve tip ortaklığı da görülen Türk Halk Tiyatrosu hakkında bize metinlerin, bilgi ve belgelerin daha fazla ulaşamamasının sebepleri arasında İstanbul'un büyük yangınları ve depremleri vardır. Güldürülerin, olay kurgularından çok, davranış ve sözlere dayandığı gösterilerin başarısında Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pîşekâr ve İbiş-Bey ikilileri en büyük rolü oynamışlardır. İstisnalar dışında bütün gösteriler; ibret, öğüt ve ders veren bir sonla kapanırlar.

Ustaların yerine yeterli sayıda yeni sanatçı yetişememesinin baş sebebi ise, gayrimüslimlerin ve Arapların asker olarak gönderilmediği savaşlardan Türk Halk Tiyatrosu'nun birçok sanatçısının geri dönememiş olmasıdır.

Türk Halk Tiyatrosu, İmparatorluk dağıldıktan sonra ortaya çıkan ülkelerde sevgiyle anılmaya devam etmiş ve bazılarının tiyatro geleceğine çeşitli şekilde damgasını vurmuştur. Osmanlı, Türk Halk Tiyatrosu'nda yaşamaya devam etmiştir.

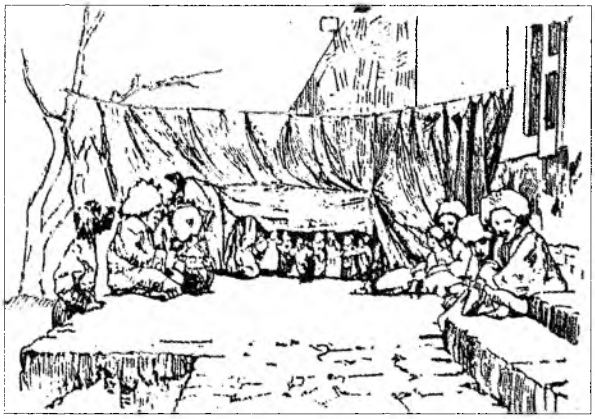
Türk el kuklasının baş tipi: İbiş

KUKLA

Yine, yabancı dillerdeki kukla ile ilgili yayınlarda ne Osmanlı ve ne de Türk kuklacılığına ait tek bir kelime yer almamaktadır. Ayrıca ülkemizde de Türk Halk Tiyatrosu ve Osmanlı Tiyatrosu çerçevesi içinde, kukla; üzerinde en az durulan, çok az yazılan ve konuşulan, ancak bir-iki kitabın içinde bölüm olarak yer alabilen bir daldır.

Türk Halk Tiyatrosu'nun kaynağı açısından ele alındığında, kukla karşımıza Orta Asya'da çıkmaktadır. Kurgan bölgesinde, İngiliz araştırmacıların yaptığı mezar kazılarında bulunan binlerce yıllık kuklala-

Türkistan'da 1900 yıllarında kaybolmaya yüz tutan el kuklası gösterilerinden bir sahne. Önde çalgıcılar vardır.

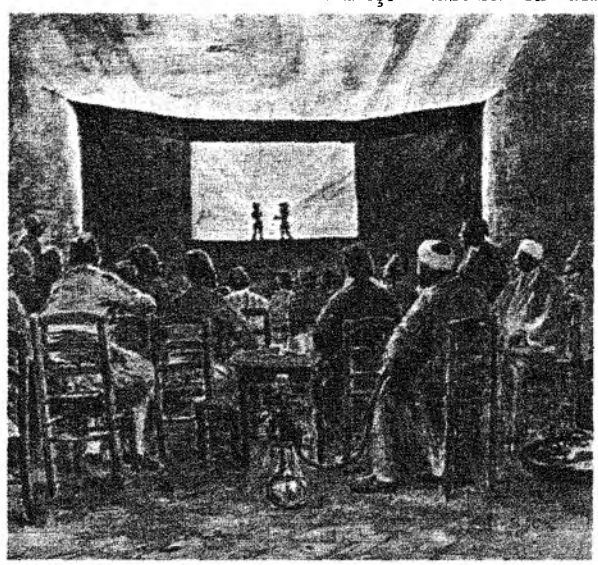


Türkistan'da bir çadır sahne önünde, çalgıcıların müziği ile danseden ipli kuklalar görülmektedir.

rın eklemli olduğu ve oyuncak veya bebek değil, tiyatro amaçlı yapıldığı anlaşılmıştır.[4]

Orta Asya'da, yakın yıllara kadar yapılan gösterilerde el kuklası ve ipli kuklaların kullanıldığı görülmüştür.[5] Ki, bunların örnekleri Leningrad Etnoğrafya Müzesi'nde bulunmaktadır. Çalgıların da eşlik ettiği danslı (ipli) ve eğlenceli (el kuklası) gösterilerinin izlerini günümüzde Azerbaycan ve İran'da açıkça görmek mümkündür.

Sünni kesimin bu gösterilere soğuk durması sebebi ile, göçlerle yola çıkan Orta Asya kuklacılığı Anadolu'da alevî köylerinde ve Şamanist bağından da kopmadan sessizce yaşamaya devam etmiştir. Şehirlerden ve yabancı tesirinden uzak kalan bu kukla gösterilerini Türk kuklacılığı konusunda değerlendirmek durumu vardır.



Bir kahvehânede Karagöz gösterisi. (H.Saim Beyin sulu boya tablosu)

O halde Osmanlı Tiyatrosu çerçevesinde, kukla dalını yine ağırlıklı olarak İstanbul'da buluyoruz. Şenliklerde araba kuklaları, dev kuklalar, sokaklarda dolaşan kuklacılar ve minyatürlere de giren kukla gösterileri bu sanatın yüzyıllar öncesinden bir başlangıcının da olması gerektiğini düşündürmektedir. Önceleri daha çok azınlık, Yahudi ve Çingene sanatçıların basit kuklalarla ve geçim için yaptıkları sahnesiz, basit gösteriler; Avrupa'dan gelen kuklacıların tesiri ile tiyatro özelliği kazanınca Karagöz oynatan sanatçılar da konuya ilgi gösterdiler.

En yaygın iki çeşitten birisi olan ipli kuklalarla, çalgılar eşliğinde şarkılı ve danslı gösteriler yapılıyordu. Bunlara "varyete kuklaları" deniliyordu.. "Komedi kuklaları" denilen el kuklaları ile Karagöz benzeri çeşitli güldürüler sahneleniyordu.

Halk Tiyatrosu'nun diğer dallarında olduğu gibi kuklacılığın gelişmesi ve sanatçıların çoğalması ile kukla gösterileri de bir işleyiş kalıbına girmeye ve dağarcığı zenginleşmeye başladı. Karagöz ve Hacivat karşılığı olarak İbiş ve Bey ikilisi tulûat tiyatrosundan gelerek el kuklası gösterilerinin değişmez ve çok sevilen baş oyuncuları oldular. Bu gelişme, kukla gösterilerinin daha çok sevilmesine, sünnetlerde aranır olmasına yol açtı.

Bazı gösterilerde el kuklarının ve ipli kuklaların gösterisi "mutlu sonun kutlanması" örgüsü içinde birleşti. Yabancı kuklacıların İstanbul'da yaptığı salon gösterileri, yerli sanatçıların da daha güzel ve çeşitli kukla ve gösteriler yapmasına yol açtı.

HOKKABAZLIK

Türk Halk Tiyatrosu konusundaki yerli ve yabancı araştırmalar Anadolu ve İstanbul ağırlıklı olduğundan, hokkabazlığın da Orta Asya kaynağı hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Ancak, özelliklere sâhip bir eğlence çeşidi olarak, bilindiği kadarı ile İspanya ve Portekiz'de, İtalya ve Fransa'da, Mısır'da ve Eski Roma'da, Araplarda... değişik özellik ve gösterilerle var olan hokkabazlığın Orta Asya'da bulunmadığı söylenemeyecektir.

Halk Tiyatrosu içinde Türk hokkabazlığı da, diğer dallarda olduğu gibi yabancı benzerleri içinde en gelişmişi ve bir tiyatro gösterisi özelliğini en çok kazanmış olanıdır.

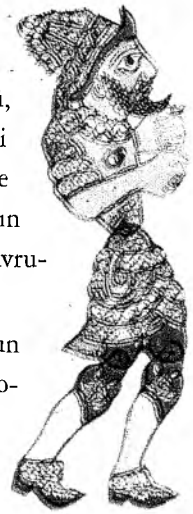
Osmanlı şenliklerinde ve çeşitli eğlencelerde görülen hokkabazlık, dil çabukluğu oyunları ile desteklenen el çabukluğu hünerlerinin yapıldığı oyunlardı. Hokkaların altındaki bir topun yerini değiştirmek, boş tastan su akıtmak... gibi birbirinden kopuk gösteriler, Müslüman sanatçıların sâyesinde sözlü güldürüye ağırlık veren bir kalıp içine girdi. Kavuklu, İbiş ve Karagöz benzeri bir yardımcı (çırak) ile şakşak ve def kul-

lanmaya başlayarak özel bir giyim kazanan hokkabazlık, sünnet düğünlerinin de vazgeçilmez bir parçası olmayı başardı. Çünkü, sünnetin hemen öncesinde ve sonrasında çocuğu en güzel oyalayan gürültülü ve hareketli bir bölümün ardından, büyükleri de eğlendirecek ve Karagöz-Hacivat ile Kavuklu-Pîşekâr söyleşmelerinden de uygulanan bölüme geçiliyordu.[6]

Beceriksiz çırak sonunda ıslanma veya toz içinde kalma gibi gülünç durumlara düşer ve usta birkaç cümle ile gösteriyi bitirir.

KARAGÖZ

Gölge oyununun tiyatro özellikleri kazanarak nerede başladığı hakkında kesin bir bilgi yoksa da Asya'nın vatan kabul edilmesi görüşü doğru olmalıdır. Çünkü, gölge oyununun ana malzemesi olan dokuma (perde) ile deri ve boya (kukla) yapımında Asya'nın doğu, orta ve güney bölgeleri Avrupa'dan ilerde idiler.



Asya'da ise, gölge oyununun hangi bölgede ortaya çıktığı konusunda Güney Asya ve özellikle Çin kabul görmektedir. Buradaki büyük yanlış, Orta Asya'nın Türk araştırmacılar tarafından bile dikkate alınmamış olmasıdır. Çin ile yüzyıllar süren bir komşuluk içinde ve üstelik, dokuma ile deri ve boya yapımı konusunda[7] gelişmiş durumda bulunan Türklerin gölge oyunundan habersiz kalmaları mümkün değildir. Kaldı ki, Çin kaynaklarında, bazı eğlencelerde Türk sanatçıların gelerek gölge oyunu gösterileri yaptıkları hakkında bilgi günümüze ulaşmıştır.

Ayrıca, gölge oyunu malzemelerinin belge olarak kalacak kadar sağlam olamayacağı da dikkate alındığında, Türklerin bu sanatı bilmediği görüşünün temelden yanlışlığı ortaya çıkmaktadır. İslâmiyeti kabullerinden sonra Türklerin gölge oyununa gittikçe soğuk baktıkları da bir gerçektir.

O halde Karagöz, gölge oyununun Türklerde ilk ortaya çıkışı değil, Bursa'da ikinci doğuşudur. Fakat bu doğuş konusunda da tek ve kesin bilgi yoktur. Ancak rivâyetler içinden ve herkesçe bilinen bir tanesi neredeyse doğru ve gerçek kabul edilegelmiştir. Ki burada, Sultan Orhan devrindeki câmi inşaatı, Karagöz ile Hacı İvad isimlerindeki iki işçinin çalışanları güldürerek gecikmeye sebep olmalar yüzünden idam edilmeleri ile pişman olan padişaha, bu iki arkadaşı çok iyi tanıyan Şeyh Küşterî'nin kurduğu perdede onları canlandıran bir gösteri yaptığı anlatılmaktadır. Ancak, bu idam kararının doğru olarak kabulü çok yanlıştır.

Büyük ilgi ile karşılanan ilk Türk gölge oyunu devam etmiş ve Şeyh Küşterî de bu sanatın pîri kabul edilmiştir.

Karagöz ile Hacivat yaşamış olsun veya olmasın, bu millî gölge gösterisi Osmanlı İmparatorluğu kadar eskidir.

Daha sonra İstanbul'a yerleşerek tekniğinde ve sanatında gelişmeler gösteren; dağarcığı, tipleri ve eğlendirme gücü gittikçe gelişen Karagöz, üç kıtadaki imparatorluk sınırları içinde hızla yayılmış ve her yaştan, her inançtan milyonlarca insanın, yüzlerce sene bıkmadan seyrettiği bir tiyatro gösterisi olmuştur.

Gösterilere de ismini veren Karagöz, okumasıyazması ve işi olmayan, Hacivat'ın bulduğu işleri yüzüne-gözüne bulaştıran, aklına ve ağzına geleni söyleyen bir halk tipidir. Hacivat ise, okumuş, kibar ve işi olan bir kişidir. Arkadaşına bulduğu işlere kendisi de karışır.

Perdesine "Küşterî Meydanı" ve "Ayna", gösterisine "Hayâl" adı da verilen Karagöz, yangınlara sebep olması yüzünden zaman zaman yasaklanmış; "sünnî" kesimin "resimlere can verildiği, can vermenin ise Allah'a mahsus olduğu" görüşü ile yasaklanması isteğinden ise "tasavvuf" özelliği ve fetvalarla kurtulmuştur.

Karagöz oyunlarında tasavvuf işlenmezse de, öğütler verilir ve sonlar bir ibrete bağlanır. Tasavvufun bazan doğrudan işlenmesi ise "perde gazellerinde" görülür. Bunlar özel olarak yazılmış şiirlerdir ve Şeyh Küşterî'nin ismi anılarak biter. Şâirlerinin hemen tamamı da, pîr gibi alevîdir. Ayrıca, Karagöz'ün yaşatılmasında da, gösteride yasaklama sebebi görmeyen bu görüşün yardımcı olduğu anlaşılmaktadır.

Türk gölge tiyatrosu, "hayâlî" adı verilen tek sanatçı tarafından gerçekleştirilir. Oynatımı, seslendirmeyi, gösterinin tulûat olarak akışını aynı anda yapar. Çeşitli ses tonlarını, şiveleri ve taklitleri başarmak zorundadır. Bu bakımdan, gerektiğinde diğer bütün dallarda görev alabilecek kabiliyete sâhip olması gerekir.

Dağarcık, tipler ve işleyiş ortaklığı olan Ortaoyunu, Karagöz'ün sahneye inmiş uygulaması da sayılabilir. Bir Ramazan gecesinde İstanbul'un her yerine dağılıp 300 perde kurmaktan öte, Anadolu'ya da giden hayâlîlerden usta olanlar, klâsik (kâr-ı kadîm) 29 oyunun oynatabilmek zorunda idiler. Çünkü, özellikle mahalle kahvehanelerinde her gece aynı seyirciler bulunduğundan programın her gece değişmesi gerekiyordu.

XIX. yüzyıl meddahlarından Kız Ahmet, bir kahvehânede hikaye anlatırken. (Allom'un bir gravürü)

Beş kişilik ekibe yeni giren kişi hamallıkla işe başlar ve sonra sıra ile çıraklığa, yardaklığa ve dayrezenliğe (def çalarak şarkı söyleyen yardımcı) yükselerek yıllar süren bir eğitim ve öğretimden sonra, sanatçılar karşısında imtihan olarak usta olurdu.

Açıkhava veya kapalı yerde olsun ancak karanlık bir ortamda yapılabilen Karagöz gösterilerinin seyircilerce de öğrenilen bir kalıbı vardır. Buna göre, önce, perdede bekleyen "göstermelik" (çoğunlukla vazolu bir demet çiçek resmi), def ve "nâreke" (kamıştan yapılan özel düdük) çalınarak alınır. Başlayan bir şarkıya uygun şekilde Hacivat gelir. Karagöz'ün evi karşısında durur ve "perde gazeli"ni okuduktan sonra özel dua ve dileklerini sıralar. Perdeye gelmesi için arkadaşına seslenir. Fakat rahatsız olan Karagöz, dayanamayıp Hacivat'ın üzerine atlar. Kavga sonunda Hacivat kaçar ve Karagöz yerde kalır.

Hacivat'ın dönüşü ile, "muhâvere" (söyleşme) başlar. Bu bölümler bağımsızdır ve bazan başlı başına bir gösteri olabilirler. Bağlantı ile asıl oyuna geçilir. Çenginin dansı ve iki arkadaşın kalıplaşmış küçük söyleşisi ile gösteri biter.

Arkadan ışık verilip sopa ucuna takılarak oynatılan gölge kuklalarına özel isim olarak "tasvir" denilir. Birçok hayâlînin, yapamadığı için satın aldığı tasvirler, Türk halk resminin de bir temsilcisi ve dünyanın ilk karikatürleri sayılırlar. Bunlar özel işlenmiş deve ve dana derisinden, yine özel çalışma ile yapılırlar. Dünyaca tanınan tasvirler, birçok müze ve kolleksiyonlara girmiştir.

Karagöz perdesinde İstanbul yaşayışını ve Osmanlı halkını bulmak yanında Tâhir ile Zühre gibi Anadolu halk hikâyeleri de vardır. Zamanla gelişen dağarcığa, yeni (nev iycâd) konular girmiş, Karagöz doktorluk ve eczâcılık yapmıştır.

Yabancı dillerdeki kuklacılık ve bazı tiyatro eserlerine giren Karagöz, Türkiye'de de, halk tiyatrosu konusunda en çok yayının yapıldığı daldır. Osmanlı dönemindeki seyyahlar da Karagöz'e büyük ilgi göstermiş ve seyâhatnâmelerinde yer vermişlerdir.

Kukla yapımı ve özellikle ipli kukla oynatımlarında gayrımüslim sanatçılar çoğunlukta iseler de, Türklere Karagöz'de ustalık yapmış olanları da bulunmaktadır.

MEDDAHLIK

Her toplumda görülen hikâye anlatımı; eski ve zengin kaynağına uygun bir değerde Türk kültürü içinde de yer almaktadır. Orta Asya'da, sanat değeri olan bu anlatım; şamanlığın tesirinde kalarak yapılıyordu. "Kopuz" da çalan ve "Ozan" adı verilen bu kişilerin yerini Anadolu'da "âşıklar" aldı. Şamanlar, hastalarını iyileştirme çalışmaları içinde, onlara uygun hikâyeler de anlatıyorlardı.

İslâm ülkelerinde hikâye anlatımı, peygamberi ve İslâm'ı öven özellikler kazandığından, bu kişilere de "medh eden" anlamına "meddah" adı verildi ve bu isim zamanla Türklerce de benimsendi.

Ancak, Türkler sadece din konularını değil, daha gerçekçi bir arayışla günlük olayları ve toplum konularını da işlediler. Fakat, Osmanlı'da ve yine özellikle İstanbul'da; olayların, tiplerin, yaşayışın renkli ve zengin kültürü meddahlığa çok geniş bir imkân kazandırdı. Böylece, Dedem Korkut hikâyeleri ve Oğuz Destanları'nı anlatarak Battal Gazi'ye ve Kerem ile Aslı'ya geçen Türk Meddahlığı, İstanbul yaşayışını büyük bir başarı ile işlemeye başladılar.[8]

Kavuklu Ali Bey ve Pişekâr İsmail Efendi bir açık hava ortaoyunu gösterisinde.

Evliyâ Çelebi, meddahlık pîrinin "Sâhib-i Rûmî Abdülvehhâb Gâzi" olduğunu ve Sivas'da gömülü bulunduğunu belirtmektedir.

Türkler, anlatım özellikleri ve ustalıklarını katarak, hikâye anlatım sanat ve tekniğini geliştirerek, dünyanın en güzel örneğini ve sonunda "tek kişinin tiyatro gösterisi"ni ortaya koydular. Kervansaraylar'da, kahvehanelerde,. mesirelerde, evlerin uzun kış gecelerinde Türk sanatçısının kâbiliyetinde şekillenip yüzyılların tecrübesinden süzülen Türk Meddahlığı; çeşitli taklitlerin büyük başarısı ve konu işleyişinin ortak bir kalıba oturuşu ile seyircisini devamlı olarak arttırdı ve gösteri alanını yaygınlaştırarak, özellikle Türklerin bulunduğu Arap ülkelerine kadar uzandı.

O kadar ki; ses, şive, davranış ve konuşma taklitleri ile mimik başarıları, Türk Meddahları'nı, Türkçe bilmeyen yabancıların bile hayranlıkla seyretmelerine sebep olurdu.

Gayrımüslim sanatçıların hiç rağbet etmedikleri bu dalda çıraklık sistemi bulunmuyor ve yeni meddahlar, diğer dallardaki tecrübelerden de kaynaklanan bir kabiliyetle kendileri ortaya çıkıyor ve başarılarına göre zamanla kendilerini kabul ettiriyorlardı.

Özellikle kahvehânelerde gösteri yapan ve hikâyesi de uzun olan meddahlar, anlatıma uygun zamanlarda ara verir ve böylece hem dinlenir, hem de anlaşması varsa, tepsi ile para toplarlardı. Bu arada seyirciler kahve veya şurup içerlerdi.

En gelişmiş duruma geldikçe güldürücü özelliği ağır basmaya başlayan meddahlığın, tiyatro özelliği kazanması ve başarısında, ayrılmaz bir parçası olan "zembil"in de büyük payı olmuştur. Gösteri sırasında sanatçının yanında duran, hasırdan örme bu yassı sepetin içinde başörtüsü, sakal, başlık, gözlük... gibi çeşitli malzeme bulunur. Fakat, omuzundaki büyük mendili, terini silmek dışında önlük veya başörtüsü olarak ve otururken bacakları arasında duran bastonu da yeri geldikçe silâh gibi veya kapı çalmak için yere vurarak kullanabilir.

Hem rahat görülmek ve hem de seyircilerin durumunu rahat inceleyebilmek için daha yüksek bir yerde oturan meddah, ilgiye bağlı olarak aynı hikâye-

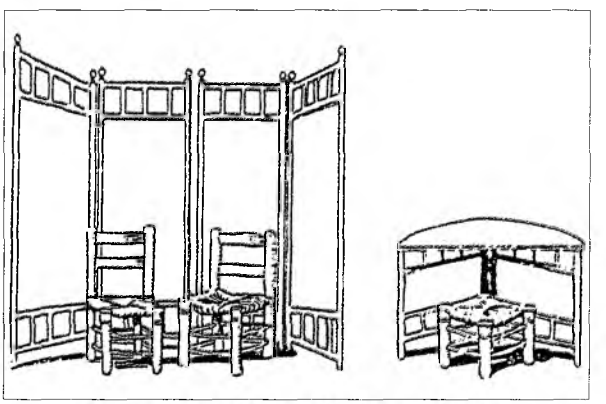
nin anlatımına; ustalık, bilgi ve tecrübesine göre farklı değişiklikler getirebilirdi.

Başarılı bir taklit yapabilmek için dilencilerin peşinde aylarca dolaşan meddahlar, yumruğunu kullanarak elma yeme taklidi yaparken seyircileri yutkunduran, rüzgârın çeşitlerini sellendiren meddahlar olmuştur. Usta bir meddah; Vanlı, Kayserili veya İstanbullu bir Ermeni'nin farklı konuşmasını, giyimini ve mesleğini bilirdi. Bazı tipleri daha başarılı canlandırabilmek için o dili öğrenirdi.

Tulûat tekniğine dayanmasına rağmen, anlatımın aksamaması için meddah fırsat vermez ve seyirciler de sessizlik için de bulunurlar.

ORTAOYUNU

Bir topluluğun gösterisi olan bu dalı, kayıtlarda isminin ilk görüldüğü tarihlerde, sanki hiç bir temel ve kaynağa dayanmadan, hiç bir gelişim yaşamadan ortaya çıkmış gibi kabul etmek, dolayısı ile araştırma ve incelemeleri sadece bu isim konusunda yapmak büyük bir yanlışlık olmalıdır. Türk Halk Tiyatrosu'nun bütün dalları ile belli bir kaynaktan beslendiği ve tabii olarak, önce Anadolu ve sonra Osmanlı kültür coğrafyası içinden günümüze en zenginleşip güzelleşmiş olgunluğu ile ulaştığı gerçeğini dikkate almayan bir mantıkla, Ortaoyunu gösterisinin ismine bağlayarak onsekizinci yüzyılın ortalarında başladığını iddia etmek doğru olamayacaktır.[9]



Ortaoyunu gösterisinde dekor: Yeni Dünya ve dükkan.

Aynı şekilde, isimle bağlantısı dışında, Ortaoyununun bilinen temel gösterisi ile ne zaman başladığını düşünmek de yanlıştır. Çünkü çok uzun bir geçmişin gelişmesi, yaşanan süreç içinde böyle bir tarihi bulabilmek mümkün değildir.

Üstelik, Ortaoyunu isminin ortaya çıkışından önce, I. Bayezit döneminde şarkıcı, çalgıcı, dansçı ve taklitler yapan topluluklar ve kişileri bulunduğu, bunların aynı zamanda konulu gösteriler de sergiledikleri; şenlikleri anlatan yazmalarda, minyatürlerde ve yabancıların verdiği bilgilerde yer almaktadır.

Son şeklini almadan önce meydan oyunu ve kol oyunu... gibi isimlerle anılan Ortaoyunu; dağarcık ve tipler ile işleyiş ve sunuluşu açısından Karagöz'ün sahneye inmiş gösterisi olarak kabul edilir.

Kavuklu (Karagöz) ve Pîşekâr (Hacivat), Ortaoyunun iki baş oyuncusudur. Ancak giyimleri farklıdır ve Pîşekâr'ın elinde, vurulunca ses çıkaran tahta maşa şeklindeki "şakşak" bulunur. Zenne (kadın) rollerini erkekler yapar ve genelde bir zurna ile bir çifte nara gösterinin giriş, ara ve bitiş müziklerini icra eder.

Kahvehane gibi ve sahnesi bulunmayan küçük yerlerden çok mesirelerde daha rahat seyredilen ve başarılı olan Ortaoyunu'nun değişen bir dekoru da bulunmamaktadır. "Yeni Dünya" adı verilen dört kanatlı bir paravan ve iki sandalye çoğu zaman ev olarak kullanılır. "Meydan" adı verilen oyun yerinin diğer yanında ise, masa şeklindeki iki kanatlı yarım karavan bulunur ve "dükkân" genel adı altında; gereğine göre kunduracı, gözlemeci, fotoğrafçı... olarak görev yapar.

Pîşekâr'ın açtığı gösteride, Karagöz'de olduğu gibi her tip kendisine uygun veya özel bir şarkı ile gelir. İkilinin yaptığı söyleşmeden sonra Yahudi, Ermeni, Rum, Kürt, Acem, Arap, Arnavut, Muhacir, Frenk (Avrupalı), Türk, Karadenizli... gibi, imparatorlukta yaşayan halkların temsilcileri ile sarhoş, esrarkeş, deli, kabadayı... gibi halk tipleri konulara göre, gösterilerde yer alırlar.

Tiyatroda "tulûat" tekniğinin, bütün zorluğuna rağmen en başarılı ve örnek şekilde nasıl uygulandığı Ortaoyunu'nda görülebilir. Diğer dallarda da aynı teknik kullanılmasına rağmen, Karagöz ve maddahlıkta tek sanatçının bulunması büyük kolaylıktır. Or-

taoyunu'nda ise, zaman zaman yeni sanatçıların yer aldığı gösterilerin, her ne kadar kalıplaşmış bir işleyiş varsa da, aksamadan sunulması ve özellikle baş ikili tarafından yönetilmesi büyük bir kâbiliyet, kültür ve tecrübe gerektirmektedir. Hattâ bunun farkına varan Macar Kunos, hayranlıkla seyrettiği Kavuklu Hamdi Efendi'ye "Hangi tiyatro okulundan mezun olduğunu?" sormuş ve "Tiyatronun da okulu mu olur?" cevabını almıştır.

Bu Osmanlı gösterisinde elbette gayrımüslimler de yer almış hattâ Kavuklu görevini üstlenerek ün yapanlar bile olmuştur.

TULÛAT TİYATROSU

Türk Halk Tiyatrosu ile ilgili ve zaten yetersiz ve sayısı az olan yayınlarda Tulûat Tiyatrosu'nun bir dal olarak kabul edilemediği ve kitaplarda bir-iki sayfa yer bulabildiği görülür. Bunda, Tulûat Tiyatrosu'nun çok yakın bir zamanda meydana çıkmış ve konunun bilgi birikimine sâhip olmamasının payı vardır.

Köy tiyatrosu gösterilerinden "Deve Oyunu"ndan bir sahne. Devenin içinde iki insan vardır.

İstanbul yolu ile Osmanlı topraklarına 1839'da ve Tanzimat'ın verdiği imkânla giren; sahneli, salonlu, dekorlu ve süflörlü Batı Tiyatrosu'nun ilgi görerek yayılmaya başlaması ile halk tiyatrosu topluluklarına büyük bir rakip çıkmış oldu.

Özellikle açık meydanlarda ve mesire yerlerinde gösteri yapabilen ve salonları olmadığından yaz ayları dışında kendi işlerine dönen sanatçılar, rekâbet için çâre aramaya başladılar. Kavuklu Hamdi, 1876'da "perdeli ortaoyunu" gösterisi yapan ilk salonu "Hayâlhâne-i Osmânî Kumpanyası" adı ile açtı ve diğerleri de kurulmaya başladı. Metinli ve süflörlü gösteri imtiyazı almış olan Güllü Agop bu gösterilerin yasaklanmasını istedi ise de, onların süflörsüz ve metinsiz olmaları sebebi ile sonuç alamadı ve böylece "Tulûat Tiyatrosu" doğdu.[10]

Yeni imkânlar bu dalın Ortaoyunu'nda ayrı özelliklerle gelişmesine ve İbiş ile Bey ikilisinin doğmasına yol açtı. Yeni bir dağarcık oluşmaya ve genelde bir konağın salonunda geçen gösteride tipler olarak zengin bir Türk aile ve ev topluluğu; aşçı, kâhya, hizmetçi ve uşağı ile yerleşmeye başladı.

İbişli Tulûat Tiyatrosu kısa zamanda başarı kazanarak panayırların çadır tiyatrolarına taşındı ve Türk el kuklasının da çok sevilen gösterileri oldu.

KÖY TİYATROSU

Osmanlı tiyatrosu kavramının dışında kalmasına rağmen, bu topraklarda ve Türk Halk Tiyatrosu'nun içinde bulunması dolayısı ile Türk Köy Tiyatrosu'nun özetle bilinmesi gerekir.

Orta Asya'nın geçmişinde totemizm ve şamanizm kaynaklı şölen ve törenlerde, kişiler ve topluluklar, tiyatro özellikleri taşıyan gösteriler de yapıyorlardı. Zamanla gelişen ve çeşitlenen bu gösteriler göçler sonucu Anadolu'ya da ulaştı. Ancak, İslâmiyet'i kabulden sonra özellikle tiyatro gösterilerinden Türklerin bir kesimi uzaklaşırken, alevî inançlı köylerde ve topluluklarda devam ederek günümüze kadar geldi. Bu gösteriler kendi içinde gelişti, yeni olayları ve yeni toplum yaşayışını da dağarcığına katarak tiyatro özelliklerine daha yaklaştı.[11]

Köy Tiyatrosu'nda, Türk Halk Tiyatrosu'nun tulûat, güldürü, taklit, müzik, dans ve söyleşme özellikleri bulunurken; tip, dağarcık, işleyiş kalıbı ve baş ikili dizisi görülmemektedir. Bu gösterilerde, Ortaoyunu'nda olduğu gibi sahne ve dekor yoktur. Genellikle davul-zurna çalgı olarak kullanılır, kadın rollerini erkekler yapar.

Diğer dallardan farklı olarak maske ve makyaj kullanılır ve çok az görülen papaz dışında gayrımüslim tipler gösterilerde yer almadığı gibi, genelde görülen belli tipler de bulunmamaktadır.

Seyircilerden de oyuncu alan ve beklenmedik şakalar yapılan Köy Tiyatrosu gösterilerinde kuklalar önemli bir yer tutar. Bunlar, genelde kaşıktan yapılarak yerde veya arabada yatılarak oynatılan el kuklaları ile içinde insan olan ve kabaca kamufle edilen deve, eşek, tilki, keçi, ayı... gibi canlı kuklalardır. Üst giyim ile baş kapatılıp çıplak karına büyük ve renkli bir yüz resmi yapılarak da danslı ve eğlenceli bir canlı kukla gösterisi gerçekleştirilir.

OSMANLI TİYATRO MİRASI VE CUMHURİYET

Cumhuriyet iki bölümlü bir tiyatro mirası devraldı: Batı tiyatrosuna geçiş çabası ile gelişmiş, fakat yeni gelişmelere açık olup, kaynaklanıp kaynaştığı Türk mizahını, musikisini, edebiyatını ve karakterini de beraberinde taşıyan gelenek tiyatrosu. Ancak, Osmanlı'da gelişen ve hâkim durumda olan zihniyet, arkasını dönerek, ikinci mirası kabul etmeme yoluna sessizce devam etti.

Türk Halk Tiyatrosu; Millî Eğitim ve kültür mevzuatına giremedi, Türk Çocuk Tiyatrosu'nun temeli 1936 yılında Muhsin Ertuğrul yönetiminde atılırken, gelenek tiyatrosundan yararlanılması kararlaştırıldı ise de bundan vazgeçildi. Dolayısı ile hem okul hem de tiyatro sahnelerinden geleceğin büyüklerine ait öz tiyatro çıkarılmış oldu.

Macar Türkolog Kunoş, "Türkler, Fransız komedileri yerine kendi halk tiyatrolarına yönelselerdi daha doğru olurdu", demişti ama; 1932'de kurularak il ve ilçelerde 500 şubeye ulaşan ve Türk Halk Tiyatrosu alanında da yetersiz bile olsa yayınlar, gösteriler ve çalışmalar yapan Halkevleri 1951'de kapatılarak öz tiyatroya en büyük darbe vuruldu.

Bir zamanlar müzikallerle, Batı ve gelenek tiyatrosu gösterilerinin elele vererek başarı ile halkın karşısına çıktığı Şehzâdebaşı Caddesi yerini sinemalara, sonra da alış-verişe bırakarak unutuldu.

Bu halk hazinesinden yararlanmak imkânı da ya yanlış anlaşılmış ya da hiç anlaşılamadı. Faust'un tulûat ve Ortaoyunu'nun da metinli olarak sahnelenemeyeceği, bu ikisinin birbirine yardım edebileceği kavranılamadı. Sonuçta, yabancılara Türk Tiyatrosu olarak opera, bale ve Shakespeare... gösterileri yapılması doğru bulundu.[12]

Cumhuriyet Dönemi, aslında olgun bir sanat hazinesine sâhip olmuştu. Fakat, sanatı insanın yoğurduğu, her devir ve konuda örneklerinin bulunduğu şekilde, halk tiyatrosunun dallarında da cinsî tip ve konuların bazı kişilerce kazanç amacı ile işlenmiş olmasını bahane ederek "müstehcenlik" damgasının ısrarla öne sürülmesi iyi niyetli değildir.

Gösterileri farklı, sanat ve teknik özellikleri ayrı güzelikler taşıyan Türk Halk Tiyatrosu için, aslında Cumhuriyet Dönemi'nin yeni toplum yaşayışı, ülke ve dünya olayları, artan salon ve seyirci sayısı, yeni tipler ile gelişen malzeme ve teknik çok büyük imkânlardır. Bu gelişme, gelenek tiyatrosunun daha çok sevilip yayılmasına yol açacak ve böylece tiyatroyu seven halk, metinli gösterilere de yaklaşacaktır. İşte bu gerçek kavranılamadığı için, tiyatro salonları kapanmaya başlanmış ve sonuçtan halk suçlu gösterilmiştir.

Halk Tiyatrosu'nun aynı zamanda çocuk, okul ve gençlik tiyatrosu olarak da çok zengin ve uygun bir kaynak olduğu kavranılsa idi, geleceğin tiyatro seyircisi bütün ülkede sessizce yetişmiş, içlerinden sanatçılar ve yazarlar da çıkmış olacaktı.

Batı tiyatrosuna rakip olmayan bu Osmanlı mirâsı için İstanbul'da Halk Tiyatrosu (Araştırma, Geliştirme ve Eğitim) Merkezi kurulsa ve bir kurultay toplansa idi, muhakkak ki bugün metinli tiyatro ilgilileri de daha mutlu ve başarılı olacaklardı.[13]

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yılında, eşsiz tiyatro mirasının yok edilerek; renk ve ruh kökü olmayan gösterilerin millî tiyatro olarak onun yerine koyma çabası düşündürücüdür ve bu, dünya tiyatrosuna da zarar vermektedir.

Meddahlık, Tulûat Tiyatrosu ve Ortaoyunu gösterilerinin kalmadığı Osmanlı mirâsının kukla ve Karagöz dalları kalan 4-5 sanatçının çabasında yaşama savaşı veriyorlar.

1 Mehmet Fuat, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 4.
2 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 12.
3 M. M. Nicoliç, 4.000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu Nasıldı?, *Darülbedâyi Mecmuası*, S. 56-1935.
4 Prof. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Türk Kukla Sanatı, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1975.
5 A. Samayloviç, (trc.: Abdülkadir Karahan), *Türkistan San'atkârları Loncasının Risâlesi*, Halk Bilgisi Derneği, İstanbul 1975.
6 Ahmet Kutsi Tecer, Hokkabazın Yardağı, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Eylül 1963.
7 Hüsnü Züber, Deri ve Deri Süsleme, *Sümerbank Dergisi*, 1977-76, s. 28.
8 Fuad Köprülü, Meddahlar, *Yeni Gazete*, 10 Ocak 1965.
9 Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi I (Eski Türkler'de Dram Sanatı)*, Maarif Vekâleti Devlet Konservatuarı Serisi, İstanbul 1959.
10 Hüsemattin Bozok, Tulûat Tiyatrosu, *Türk Tiyatrosu Dergsi*, 1939-108.
11 Ahmet Kutsi Tecer, *Köylü Temsilleri*, Çığır Mecmuası Yayınları, 1940.
12 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Millî Tiyatro Nasıl Doğar?, *Türk'e Doğru* (s. 105), İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.
13 Ünver Oral, Türk Halk Tiyatrosu Merkezi Kurulmalıdır, *Halk Tiyatrosu Dergisi*, 1995-10.

KAYNAKLAR

And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (Kukla ve hokkabaz bölümleri de var. Genişletilmiş yeni baskı), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985.

Ataman, Sâdi Yâver, *Dümbüllü İsmail Efendi*, Yapı-Kredi B., İstanbul 1974.

Elçin, Doç. Dr. Şükrü, *Köy Tiyatrosu*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1964.

Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temâşâsı*, Kanat Kitabevi, İstanbul 1942.

Kudret, Cevdet, *Karagöz*, Bilgi Yayınevi, Ankara, c. I, 1968; II, 1969; III, 1970.

Kudret, Cevdet, *Ortaoyunu*, c. I, İş Bankası, Ankara 1973, c. II, Kültür Bakanlığı, Ankara 1975.

Nutku, Prof. Dr. Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1976.

Oral, Ünver, *Karagöznâme*, İş Bankası, İstanbul 1977.

Oral, Ünver, Karagöz Yaşatılmalı mı, Yaşatılmamalı mı?, *Boğaziçi Dergisi*, 1984-28, s. 30-35.

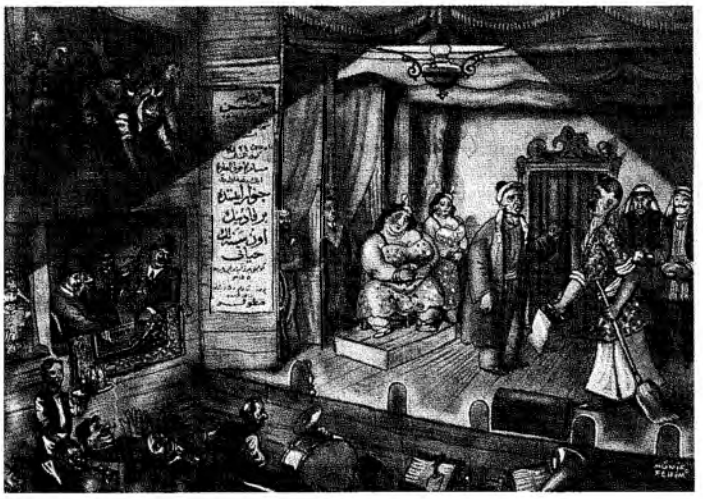
Sevengil, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, İstanbul 1959

Siyavuşgil, Sabri Esat, *Karagöz (Psiko-sosyolojik Bir Deneme)*, Maarif Vekilliği Neşriyâtı, İstanbul 1941.

O GÜNDEN BU GÜNE "GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU"

RAUF ALTINTAK
İSTANBUL ŞEHİR TİYATROLARI

Hak Dostum Haak! Diye Başlayalım Söze. El mazi lâ yüsker amma! (geçmiş anılmaz sözü edilmez amma!) *Geçmiş zaman olur ki, hâyâli cihân değer!* Bir adı (3 Kasım 1839) Gülhane Hattı Hümayunu, diğer adı ile "Tanzimat-ı Hayriye, Kanunu'nun getirdiği yeniliklerden sonra, o devrin aydınları, Tarihî Kültür ve San'atlarımızı yenilikle birleştirip "Milli çağdaş bir kültür" sentezine varacakları yerde, körü körüne batı hayranlığı yüzünden, Avam'ın eğlencesi saydıkları, Türk'ün kendine has üslup ve yumuşaklığı ile, asırların imbiğinden süzülüp gelen "Öz Tiyatromuz" milli temâşa'yı tu kaka ederek yerine yenileşme adına; ağdalı Fransız melodramlarını baştacı yapmışlar. Bununla da kalmayıp, Türk dilinin içine döktükleri kibrit suyu ile meşhur Ermeni "Tiyatora"cılarının bencil ve kaprisli ellerine teslim etmişlerdi, "Türk-Osmanlı" Tiyatrosunu. O devrin büyük aktör ve rejisörü Ahmet Fehim Efendi şöyle der: "-Manokyan ile Güllüyan, Gülhane Hattından hareketle, yurt sathında "Türk Tipi" Tiyatromuz ve oyunculuk tarzımızla ilgili ne varsa yediler, bitirdiler, yok ettiler!" Hakikat: Koskoca mufaassal temâşa san'atlarımızdan elimizde kala kala bir "Hacivat ile Karagöz" kalmış onu da sonraları Yunanlı kapmış... sen sağ ben selâmet!



Milli Temâşa'mız "Geleneksel Türk Tiyatrosu"nun ana unsurları olan, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunumuzdan yararlanma hatta onu yeniden canlandırma görüşü, Cumhuriyet devrinde ulusal tiyatro kurma sorununa gerçekçi bir gözle bakmaya başlanınca zaman zaman ele alınmıştır. Halk Tiyatromuz olan şehir ve köy oyunlarının ve folklorunun korunması istenirken özellikle Karagöz'ün hem inkılâpların yayılması için bir telkin vasıtası, hem de Etnoğrafya Müzesine "Canlı Teşhir" olması düşünülmüştür.. Yine bu oyunların "Öz malımız" olduğu, yerli, yabancı pekçok kaynaklar tarafından belgelendiği, Türk Tarih Kurumu tarafından ortaya çıkartılmıştır.

Türk'ün dünya yüzüne çıktığı, çok öncelerden tesirimiz altında kalan medeniyetlerin kültür ve sanatlarımızın yanı sıra, icad ettiğimiz her türlü yeniliği örnek aldıklarını dünyanın bütün âlimleri yazıp söylerken; 2000 yılının eşiğinde hâlâ bizim bâzı san'at allâmemizin "-Türk'ün Tiyatrosu yoktur, zaten Osmanlı Tiyatrosunu da Ermeniler kurdu" gibi yaveler gevelemesi çok hazindir... Elbette ki öbür âlem de Ahmet Vefik Paşa, Feraizcizade Mehmed Şakir Efendi ve diğer Türk Tiyatrosu hâmileri bunlardan birşeyler soracaklar!

Macar Türkologu Dr. Ignaz Kunos

defalarca uyarmış, Gazeteci Ahmet Rasim'in; kendisine "Kavuklu Eyubi Hamdi"nin bir ortaoyununu seyrettirmesi üzerine, "-Ben, dünyanın bir çok ülkesini gezdim. Fakat dünyada sizin tiyatronuz gibi bir tiyatro görmedim! Aman bu tarzı kaptırmayın, aman bu oyunları inkişâf ettirin! Saçma Fransız voudilleriyle uğraşacağınıza "Öz kaynaklarınıza" dönün!. Kendi üslubunuzdan, "Karagöz, Meddah ve Ortaoyununuzdan faydalanarak "Milli Tiyatronuzu" oluşturun, yoksa elinizden onları da kaptıracaksınız" diyor!

Nihayet bir gün; Alman Tiyatro Yazarı "Brecht" karşımıza bizim ortaoyunu ve tulûat'ımızdan kopya ettiği "Epik Tiyatro" denilen tür ile çıkıverdi... Ancak bir şeyin farkında değiller. Bu son merhale dediklerini, biz ilk aşamada yakalamışız. Şimdi onlar son merhale gibi görmekteler!

Ve yine bu gün; Hayâl oyunu, Karagözü "Kahvehane Tiyatrosu, Sünnet Düğünü Eğlencesi, Tulumbacı Dinlencesi, Ramazan Oyalaması!. diyerek dışlamışlar atmışlar. Bir de bakmışız ki senin dışlayarak attığın o sanat'ı, Yunanlı hap diye kapmış, sahip çıkmış, birçok turistik şehrinde hem de adlı adınca "Karagozis" diye temsil ediyor!

Ve yine ne hazindir, 1995'de İstanbul'a yabancı ve yenilik meraklısı "denemeciler" tarafından davet edilen "Avrasya", Tiyatrosunun yeni buluşçu uzmanı, Eugenio "Barba" (Barbas Tiyatrosunu kurmuş, dünya tiyatrosunda en son merhaleyi bulmuş'muş!) Etrafına topladığı 24 Türk Tiyatro Yönetmenine "Bizim, temâşa ve tulûat üstâdı, komik-i şehir Hasan Efendi'nin icâdı olan "Rûyada Taaşşuk ve Çizme" Oyunu'nu yeni bir buluş diye anlattı! Biz de epey bilgi sahibi olduk!

Eloğlu bu, senin artık işe yaramaz, modası geçti, "Banâl" diye, kaldırıp attığın malına sahip çıkar. Onu allar pullar, sonra sana kendi malını yeni bir "icat" imiş gibi şaşırta şaşırta satar! Hay şaşkın bizler hay!

Asya'nın taaaa o bilinmeyen uçlarından oynaya oynaya, yüzlerce, binlerce yılları aşıp, Osmanlı'ya kadar gelmiş, Türk Vatanının her köşesinde hükmünü yürütmüş olan "Millî Temâşa'mız" hakkında bizimkiler istedikleri kadar bilgisizliklerinden, Ortaoyunu ve Karagöz için yok Çin'den gelmiş; yok Yunanlılardan alınmış; yok Çingeneler icad etmiş diye gevelesinler. Bunun, bilgisizlik aczi içinde uydurma şeyler olduğunu; asırlardan beri bir Türk Tiyatrosunun var olduğunu; Hayâl oyununun "Çin'in kuzeyindeki kavimlerden gelen sanatçılar tarafından Çin'e sokulduğunu" (Bizi bize karşı müdafaa eden) yabancı yazar, araştırıcı, müverrih ve bilginlerin kitaplarından öğreniyoruz.

Bu hakikatlerin yanında, bizim bâzı yazarımız, çizerimiz (sanki inat yapar gibi) hâlâ "Ortaoyunu"nun ismi konusunda, İtalyan "Comedia del Arte"deki "Arte"den örnek alındığını söylüyor! Bâzıları daha ileri giderek yok yahudiler getirdi, yok leylekler getirdi, diye hezeyanlar peşindeler!. Biz bu kadar köksüz kültürsüz bir millet miydik? Çağlara hükmeden, çeşitli imparatorluklar kuran, tarihler yazan, yüce Türk'ün, hiç mi sanatı, kültürü yoktu? Biz sadece at üstüne tünemiş, oradan oraya koşan insanlarmıydık? Muhteşem Mehter Musikimizden, Mozzartlar, Haydenlar Bethofanlar, almadılar mı?" "Allaturca Marş" diye Türk Marşları bestelemediler mi? Dünyânın ilk askeri "bando muzıkasını" biz icâd etmedik mi? Hâlâ dünya bando ve orkestralarında bizim "Nefir'imizden örnek alınan" Trambon; Zurnamızdan örnek alınan obua; Köslerimizden örnek alınan davul vb. kullanılmıyor mu? Dünyânın en eski askerî müzesi bizde değil mi? Önce Türk'ün dünya tarihindeki eskiliğine baksınlar, bir de ondan asırlarca sonra türemiş ülkelerin sanatları ile mukayese yapsınlar! Türk nerede? İtalyan nerede? Ortaoyunu nerede? Comedia del Arte nerede?

"Güle gûş ettiremez boşyere bülbül inler,

Varak-ı mihri vefâyı kim okur, kim dinler"

Türklerin M.Ö. 1140 yılında "Çin Tiyatrosunu" kurdukları hatta bu tesirle Japon Halk Tiyatrosu "No" denilen "Nokaku" tarzına etki ettikleri hakikati Çin tarihinde yazılı olduğu için zaten biliniyordu.

Amma, daha sonra asrımızda bulunan ve dünya tiyatro tarihi bakımından son derece önemi haiz iki belge ele geçti.. Bu belgeler M.Ö. 2000 yılında oynanmış olan iki Türk piyesinin metinleridir. "Burada dikkati çeken iki husus vardır;" birincisi, Türklerin dünya tarihinde ilk tiyatroyu icad etmeleri; ikinci önemli husus "metinli" yani, "yazılı drama" oyunlarının olması!" Demekki "Tulûat" denilen doğaçlama

oyun tarzımızdan önce, yazılı oyunlarımız varmış! Ve her iki türü de biz icad etmişiz. Buna göre artık, Tiyatro Tarihi'nin, M.Ö. yedinci yüzyılda, Yunanlılarla değil; M.Ö. yirminci yüzyılda Türklerle başladığı söz götürmez bir hakikat olarak ortaya çıkmıştır!

Bugün Belgrad Sanat Müzesinde bulunan 4000 yıl evvele ait bu Türk Tiyatro metinlerini, M.N. Nikoliç adındaki bir Yugoslav bilgini bulmuştur. Metinler; Belgratta, politika adlı gazetenin 24 Aralık 1934 tarihli nüshasında "Dört Bin Yıl Öncesinin Türk Tiyatrosu" başlığı ile yayınlanmıştır. Bu metinlerden birinde; Gölge Oyunu, musikî ve raks ile birlikte, dört ayrı aktörün, her cephede aynı anda oynadığı "Meydan" sahnelerinin de bulunduğunu öğrenmekteyiz!

En eski Türk piyeslerinin, mevcut olan her iki parçasından birincisinde; eski Türk edebiyatının "Epik" olduğu gösteriliyor. Piyesin konusu: Türklerin o zamanki harblerinden birinde kazandıkları zaferdir! Eski Türk Tiyatro San'atından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır. Vakanın kahramanları üç kişidir; "Bir Türk Kahramanı harbe gidiyor, evde güzel karısı ile küçük çocuğunu bırakıyor.. O gittikten sonra bir Çinli eve gelerek güzel Türk Kadınını elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinli'ye karşı kendini kahramanca koruyor. Çinli kazanamayacağını anlayınca kadına fenalık etmek için onu yüzünden yaralıyor; Bu sırada Harb meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir aralık hamaylısını evde unuttuğunu hatırlamış geri dönmüştür; eve geldiği zaman karısının uğradığı felaketi görüyor, öcünü alıyor!

"-Hani Türk'ün Tiyatrosu Yoktu?"

(Bu oyunlar ile ilgili belgeler, British Museum, Oxford Üniversitesi Kütüphanesinde ve Belgrat Müzesindedir)

Selçuklularda, askerî musikî teşkilatı yanında oluşan bir temâşa (Tiyatro) topluluğunun bulunduğunu, mufassal ve muhteşem oyunlar oynandığını; bunların gerek Selçuklu saraylarında, gerek kümbet meydanlarında, gerekse harp sahalarında gösteriler yaptığını, muzikalar, gölge oyunları ve rakslar eşliğinde "Ortada" oynanan Tiyatrolarının, hem de yazılı metinler şeklinde olduğunu; Bizans İmparatorlarından I. Komnenos'un kızı Prenses "Anna Komnenos" el yazması kitabında detaylı olarak bahsediyor... "Bizans İmparatoru I. Komnenos, Selçuklu Sultanı Kılınç Arslan'a savaş açarak Üsküdar'a geçer, askerini toplar, amma sonra cesareti kırılarak savaşı başlatamaz, ayağındaki damla(gut) hastalığını bahane ederek yatağına kaçıp yatarmış. Selçuklu Oyuncuları da bu tuhaf durumu hicvetmek için, "yazıya geçirerek" sultanın huzurunda oynamışlar. Oynanan bu oyunun "yazılı metnini" ele geçiren prenses, düşmanı olduğu oyuncuların; "Babasının komik hallerini başarı ile taklit ettiklerini de ayrıca notlar düşerek kitabında anlatır." Yunanca Aleksiyos adı ile yazılmış olan bu kitabın 1884'de Laypzizte Tevberi tarafından baskıya geçirilmiş olanıyla birlikte, el yazması orjinali, İstanbul Fener Rum Patrikhanesi Kütüphanesindedir.

Hani Türk'ün Tiyatrosu Yoktu?

"Hâfızayı beşer, nisyan ile maluldür."

Medeniyetin ilk çağlarından beri Türkler hazerde ve seferde musikî ile temâşadan büyük ölçüde faydalanmışlardır. Kendi icadları olan; çalgıları müzikleri ve temâşa biçimleri ile dünyaya rehber olmuşlardır.

Kaşgarlı Mahmud'un "Divan-ü Lugat i't-Türk" adlı eserinde, "-Balasagun'daki Türk Hakanı "Şu" sarayı önünde: Türk askerlerine hergün kendi icadları olan sazlarla 360 nevbet vurdurup, temâşa mukallitlerine oyunlar kurduruyordu..." diyerek, Türk hakanlarının Mehter musikîsi eşliğinde tiyatro sergilettiğini anlatır. Bu da bizlere Türklerin; medeniyetin derinliklerinde, savaşlarda, askerlerin maneviyatını yükselterek coşturmak, hazerde halka neşat vermek için mehter denilen musikî takımıyla, temâşa denilen tiyatro takımını içiçe kullanarak bir nevi "Devlet Moral Eğitim Merkezi" oluşturduğunu gösterir. Bu örnekler: Karahanlılar'dan sonra, Büyük ve Anadolu Selçukluları, İlhanlılar ve Memlûklularda süre geldiği gibi Kıpçak ve Osmanlı "tabıl"haneleriyle zaman zaman Avrupa'ya da özellikle kuruluşlarının yönetim genişliği bakımından tesirli olmuşlardır. Bu örnek özellikle Osmalı İmparatorluğu'nda "mehterhâne-i

hümâyun ve muzıka-i hümâyun dönemlerinde devam ederek daha belirgin hâle gelmiştir.

Ünlü Türk Osmanlı Seyyahı "Evliya Çelebi" gördüğü ordu geçitlerinde (Alay yürüyüşleri) mehterhane eşliğinde temâşa mukallitlerinin canlı kuklalar oynatarak, ortaoyuncuların durup durup mevzulu sahneler canlandırarak geçtiklerini yazar.

1299'da Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud, Osman Bey'e beğlik ve istiklâl alâmeti olarak bir ok, sancak, tuğ ve "mehterhane" ile birlikte "Osman Şah" diye başlayan bir de menşur (Ferman) gönderdi. Gönderilen Mehterhânenin içinde Türk Kültür ve San'atını Osmanlı'ya intikâl ettirecek olan ustalar da vardı. Tevârüs eden bu mirâsı kendilerinden sonraki nesillere öğretenler, adlarına "Fütüvvet" Şeyhi de denilen "Ahi" reis ve ustalarıydı. Büyük bir mânâ ve edeb-i Terbiye Mektebi olan Ahi'lik, Osmanlı İmparatorluğu'nun genişlemesine ve egemenlik alanının büyümesine yaptıkları katkıların yanında, temâşa san'atlarının gerek devlet katında gerek esnaf ve halk arasında öğrenilmesinde; himmetleriyle büyük âmil olmuşlardır. "Usta, çırak temâşa mektebi" vasıflarıyla da "Dünya'da ilk Tiyatro'nun Konservatuvarını da kurmuşlar. Türk üslûbu Tiyatro usülünü bularak neşvi nemâlandırdıkları meddah, hayal oyunu (karagöz) ve orta oyununa "Türk-Osmanlı" Temâşa cilasını vurarak, "Tarihî Türk Tiyatrosu" manzumesini oluşturmuşlardır.

Şimdi adına "Temâşa" dediğimiz Milli Tiyatromuzun bölümlerine kısaca bir göz atalım:

Meddah: İlk piri bilinmemekle birlikte, sonraki pirleri "Dede Korkut" ve "Lâin Kaba" olarak tanınan bu san'at. San'atkâr'ının vukuf ile anlattığı hikayelerdeki vakaların içinde bulunan canlı-cansız tipleri, onların taklit ve lehçelerini, yöreleri ile âdetlerine göre irticâlen şaşırmaksızın "sazlı sözlü" yaparak dinleyen ve seyredenlerin hayâlinde canlandıran ve onlara beyin cimnastiği yaptırarak düşünmeye sevkeden ve okuduğu edebi şiirlerle bilgilendiren, tek kişilik bir halk tiyatrosudur. Saz çalarak şiir söyleyenine "Aşık Meddah" Hanım olanlarına da "Meddahe" ya da "Masalcı Molla" denir.

HAYÂL OYUNU (KARAGÖZ) VE KUKLA OYUNU

San'atkarına "Hayâli" denilen bu oyunun diğer adları da "Çadır Hayal" ya da "Hayâl-î Zıl"dır. Dericilik, oymacılık ve boyamacılık sanatının; işlediği "Deve Derisi" tasvirlerle en üst mertebesine çıkmış olan bu "Kâr-ı Kadîm" san'atın san'atkârı; arkasından şema (ışık) yaktığı perdede oynattığı, dünya yüzündeki bütün varlıkların seslerini ve taklitlerini birbirine karıştırmadan yapan ve onların yörelerine göre şarkılarını da söyleyerek oynatan. Belli bir mevzu "Kanava"ya irticalen kendi muhayyelesindeki konuşmaları katan çok üstün nitelikteki "Türk üslubu tiyatronun" san'atındaki virtiözüdür. Bunun yanında ya ellerine, ya iplere bezden, tahtadan yaptığı yaratıkların, ufak şekillerini ya da büyük şekillerini takarak ya da giyerek oynatan ve yahut oynayana kuklacı bu san'ata da "Kukla" denir.

Karagöz çok üstün vasıflara sahip Tasavvufî bir Temâşa san'atıdır. Selahattin-i Eyubi ile Kadı Fazıl'ın bulunduğu bir mecliste oynatılan "Hayâl" Oyunu'nun sonunda Kadı Fazıl "-Bu Temâşa'nın büyük ibretlerle dolu olduğunu, perdenin "Kâinat" onu canlandıranın yaradanın misali olduğunu gördük" der!

Şeyh Muyiddin-i Arabi Hz. Futuhat-ı Mekkiye adlı kitabında, tasavvufî açıklamalar yapmak için hayâl oyunundan bahseder.

Şeyhülislâm Ebussûd Efendi, fetvasında, "ibret için nazar edib ehl-i hâl fikri ile tefekkür edilmesine" fetva vermektedir.

Hayâl Oyununa "Karagöz" adının verilmesi ile ilgili bir çok rivâyet varsa da, en çok bilineni: Sultan Orhan zamanında Bursa'da yaptırılan Camiin inşaatında çalışan iki ustanın; biri "Hacivat" diğeri "Karagöz" adı ile bilinen çok muzip ve mukallit kişilerin hallerinin, Şeyh Mehemmed Küşteri tarafından, deri üzerine tasvir edilerek "Gölge Oyunu" olarak oynatılmasıdır. O zamandan sonra bu san'ata "Karagöz Oyunu" denmiştir. Üçüncü Selim dahil birçok Osmanlı Padişahının huzurunda "Huzur Karagözü" olarak oynatılmış. Târihî İstanbul Fokloru ve temâşası olmuştur.

"Perde-i İbretnümâda zahiren bir suretiz
Azifan ma'nen bilirler nükte-i ulviyetiz
Pirimiz Şeyh Kuşteri Sultan Orhan'dan beri
Mevki-i icrâ da hikmet gösterir pür-ibretiz."

ORTA OYUNU

Önceleri "Meydan Oyunu" denilen bu temâşa biçimine, Türklerde "Törenlerin" meydanda yapılmasından oluştuğu için bu ad verilmiştir. (Meydan muhasebesi, meydan düğünü, meydan güreşleri, ok meydanı, mehter takımının hilâl şeklini alarak çaldığı nevbet meydanı gibi.) Bu temâşa takımının mehterhâneye mensubiyeti bulunduğundan ve Yeniçeri asker ocağının da "moral şubesi" gibi, hazerde, seferde askere ve halka neşât verdiğinden ve, Yeniçeri "Orta"sı denilen kışlanın adından kinaye "Orta Oyunu" denmiştir. Şehir orta oyunlarında daha ziyade "Karagöz, Hayâl Oyununun, canlandırılıp meydana indirilmesi örnek alınırken, köy tipi orta oyunlarında çeşitli mevzular canladırılmıştır. Şehir orta oyunlarında Hacivat'ı canlandıran san'atçıya Peşekâr, Karagöz'ün muadiline de Kavuklu denmiştir. Bu oyun biçimi halk arasında, çok rağbet bulduğu gibi Osmanlı Devlet ricali arasında saraylarda, bahçelerde, mesine yerlerinde, kapalı büyük kıraathane ve mekanlarda bir çok seyircisi olmuştur: Öyleki münevver san'at meraklıları arasında amatör oyun kolları oluşmuştur.

Padişah Sultan Abdülaziz, güreşlerin yanında ortaoyununu da seyretmekten büyük keyif alırmış... Bir gün Kağıthane Çayırından geçerken, zurna ve çiftenâra dümbelekler eşliğinde oynanan "Kavuklu Eyubi Hamdi" Efendinin fevkâlade muvaffak oyununu seyrettikten sonra onu saraya alarak musâhib-i Şehriyâri yapmış. Hamdi Efendi sarayda padişahın o kadar iltifatına mazhar olmuş ki, Rical-i devlet huzurunda bir gün, Kavuklu Hamdi Efendinin de bulunduğu bir mecliste Sultan Abdülaziz yeni doğmuş şehzadesi Seyfettin Efendiyi, Kavuklu Hamdi Efendi'nin kucağına vererek onu şereflendirmiştir. İstanbul'da, Fransa İmparatoru Napolyon'un eşi Kraliçe Öjeni'ninde seyrettiği orta oyunundan sonra, oyunu pek beğenen Kraliçe; Hamdi Efendi'yi Fransa'ya davet etmiş, ancak denizden pek ürken Hamdi Efendi merhum bu davete icabet edememiştir... Zaman zaman, Osmalı Padişahları muktedir "Temâşa" sanatkarlarını, daha sonra lâğvedilen mehterhânenin yerine kâim olan mızıka-i hümayun'a almışlar; rütbeler, nişanlar ve madalyalarla Türk Temâşa San'atkârlarını onore etmişlerdir. Bu san'atkârların başlıcaları şunlardır: "Kavuklu Eyubi Hamdi Efendi, Komik-i Şehir: Abdürrezzak Efendi, Komik-i Şehir: Hasan Efendi, Komik-i Şehir: Naşit Bey vb." "Dükkân" ve "yeni dünya" tâbir edilen iki paravandan ibaret olan Ortaoyunu dekoru'nun yanında çeşitli taklitlerin kostümlerinin bulunduğu bir de sandık vardır ki Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yörelerinin tiplerini, onların şiveleri ile yapan bunların hepsinde muvaffak olan üstün san'atçıya "sandık boşalttı" tâbir edilir. "Orta Oyunu"nun temsil esnâsında çeşitli yörelerin şarkılarına ve raks'larına eşlik eden bir de "ince mehteri" vardır.

Peki "Tulûat" nedir? Daha çok oyuncunun özgürlüğüne dayanan Türk uslûbu Temâşa Tiyatrosunda, Virtiöz san'atkâr, oynanmakta olan oyunun bir müsait yerinde metnin dışına çıkıp, akan mevzuu bozmadan kendi san'at dehası ve kuvvetiyle eseri süslemesidir. Tıpkı sazlı musikimizdeki "Taksim", sözlü musikimizdeki "Gazel" gibi. Genel ritmin dışında serbest olarak san'atçı tarafından oluşturulan bu tarza Türk Temâşa Tiyatrosunda "Tulûat" denir ve bu özellik dünyada hiçbir tiyatroda bulunmaz. Frenkler bu tarza; *"Alla Turca"* yani "Türk Biçimi" demekteler!.. Biz de; "Alla Turka Musikimizden" ve "Tiyatro Alla Turka"mızdan iftihar ediyoruz!

Herkes Tulûat yapamaz, senelerin birikimi ve büyük ustalık ister bu san'at. Üç türlü Tulûat vardır. Birincisi; anlık olandır ve konuşulan rolün arasına o an sıkıştırılır geçer. İkincisi; Tulûat-ı şâhâne denilen ortaoyunundaki "Rüya" muhaveresidir. Üçüncüsü; eserin tamâmını belli bir "Kanava" üzerinden ya da o anda yeni bir oyunu irticâlen oluşturmaktır ki bunu Kavuklu Eyubî Hamdi Efendi ile Komik-i Şehir Abdürrezzak (Abdi) Efendiler icad etmişlerdir. Adına, "Perdeli Tulûat" denir. Metinli oyunlar oynama hakkını kendi Tekel'ine alıp, ekmek paraları ile oynayan Güllüyan'a nisbet olarak icâd etmişlerdir bu tarzı, "Kendi san'atlârında" parya olmak istemeyen milli san'atkârlarımız.

Milli Tiyatromuz Temâşa'yı, I. Dünya Savaşı'nda "Bir neslin battığı yerde" Çanakkale Şühedası arasında da görüyoruz. Bilimden, tekniğe her türlü yaşta pırıl pırıl evladı vatanı "Bir hilâl uğruna güneşleri" şehit verdiğimiz o kahramanların gülistanını ziyaret ettiğimizde bâzen, mülâzimevvel Abdurrahman Bey'in yanında, "Nefer" "Meddah" Ali Efendi'nin bazen de Eczacı Binbaşı Kemal Bey'in yanında, "Borüzen Çavuş Karagöz'cü hayâli Cemâl Efendinin omuz omuza önce vatan için fedâ cân ettiklerine şahit oluruz.

Talihsiz bir savaşla sevgili vatan'ımıza ve güzel İzmir'imize Yunan palikaryası çıkmış o hızla, Bursa'yı işgal etmişlerdi. İlk yaptıkları iş soysuzluk, haset ve barbarlıklarıyla "Türk Karagöz'ünün mezar taşını kırmak olmuştur. Hırsız Yunanlı dediğimiz onun harsıdır bu (Bu kırık mezar taşı, Bursa şehir müzesindedir.).

"Temâşa" şehrimiz aziz İstanbul'umuzu da "Birgün Geldikleri Gibi Gidecek" olan düşmanlar işgal ettiler! Onların da ilk yaptığı iş, Şehzadebaşındaki mızıka karakolunu basarak musikî san'atkarı neferlerimizi şehit etmek olmuştur! Şehrin içinde iki kişi yanyana gelip konuşamıyor, haberleşme imkanları kıt, Anadolu'ya silah ve cephane nakli yapılacak. Nasıl haberleşilecek? Aksaray'da bir kahveye kurulan "Karagöz" perdesinden; Balkan savaşından gazi olarak dönmüş vatanperver san'atkar aktör Behzat Bey, oynattığı hayâl oyununda, perdenin arkasında Hacivat'ın ağzından, Karagöz'e sözde oyunmuş gibi "-Karagözüm sandalını hazırla, bu gece yemiş iskelesinden senin sandalla Karadeniz'e Sinop'a yemiş nakil edeceğiz hazırlığını yap" diyerek, kahvedeki Kuvva-i Milliyecilere verdiği mesajla o gece "Cephane" nakli olduğunu haber veriyor.

Yine o günler, Vatan'ı kurtarmak için İstiklâl Savaşımız başlamış, bütün imkanlarımızı topyekün seferber ediyoruz. Bozüyük'te genç teğmen (sonra emekli Albay, Niğde Mebusu) Halil Nuri Yurdakul halkı silâh altına teşvik ve manevi gücü artırmak gayesi ile kurduğu *"Milli Mücadele Mehter Takımı"* ve ona bağlı *"Milli Temâşa Sahnesi"* ve hamasi "Ortaoyunu" kolunda sahnelediği "Fatih Sultan Mehmed" oyunu ile belki de dünya da ilk defa bir savaşla tiyatroyu içiçe geçirmiş, zaman zaman düşmanın üzerine Yeniçerilerin kıyafetleriyle hücuma kalkışmıştır.

Sakarya'da yüzgeri eden Yunan Kolordu Komutanı Prens Andrea, (Bu günkü İngiliz Kraliçesi Elizabeth'in kocası olan, Prens Fillip'in babası) anılarında şöyle yazıyor, "-Türk saflarından üzerimize yeniçerilerin kıyafetindeki cengaverlerin saldırmasıyla, cedlerinin kahramanlık melodilerini, aynen onlara armonileri içinde gür sesleriyle haykıran hayâli tayfaların üzerime saldırdığı korkusuyla kaçtım" Halbuki hayâl değildir bu, aynile vakidir. (Bu yazı British Museum, Mehmed Nahit Tercümesi No: 30'dadır.)

Hocası ve Ustası; Aktör Ahmet Fehim Beyden Türk üslûbu tiyatroyu öğrenen ve bana da talim ettiren; İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun kurucularından rahmetli Ustam Hocam, Aktör Vasfi Rıza Zobu şöyle anlatır: "-Bir bölümü tiyatro, diğer bölümü musikî mektebi olarak 1914'de *"Darülbedayi"* kuruldu. Yani tam teşkilâtlı bir konservatuvar. Bu konservatuvarın musikî kısmına "şark ve garp muzikîsi" yani Türk ve Batı Müziği dersleri konuldu da; Tiyatro kısmında yabancı Tiyatro Öğretmeninden gayrı, (Fransa'dan getirilen Rejisör Antuan) Türk Milli Tiyatrosuna dair bir cümle ilâve etmek kimsenin aklına gelmedi: "Milli Tiyatromuz" hakkında, ders notları arasına bir sözcük dahi katılmadı! Peki ya sonra (Alman Rejisör Karl Ebert getirilip) Ankara Konservatuvarı kurulurken sorumlu kimselerin zihinleri nerelere takılmıştı? Gün gelip de "folklor"umuzun her cinsini baş tâcı ederken, elbet birinin dili ucuna "milli tiyatromuz" kelimeleri gelecek diye bekledim durdum!"

Komik-i Şehir Hasan Efendi ölmüş: Naşit Bey hasta. Temâşa'nın son kalesi şehzâdebaşı *"Direkleraası"* Ramazan'dan Ramazana yaptığı gösterilerden sonra artık yıkılmak üzere.

Türkiye'nin ilk resmi, devlete mensup tiyatrosu olan (Kademli bir mensubu olmaktan iftihar ettiğim) İstanbul Şehir Tiyatroları'nı kuran, Büyük Behzat Butak, Muhsin Ertuğrul, Vasfi Rıza Zobu, Hazim, Küçük Kemal, İ. Galip Arcan ve Bedia Muvahhit gibi üstad san'atkarlar. Oynadıkları klasîk ve çağdaş dünya eserlerinin yanı sıra Türk Halk Tiyatromuzu bir nebze canlandırabilmek için, Musahip Şakir Ağa'nın

torunu olan, Müsahipzade Celâl beyin eserlerini oynamaya başlarlar... Celâl Bey bizzat Ortaoyunu'na çıkmış ve bu tarz'ı çok iyi bilen bir yazardır.

Yıl 1928 Ankara Türk Ocağı açılıyor. İstanbul'dan Şehir Tiyatrosu getirilmiş. Gazi Mustafa Kemâl Paşa'nın huzurunda, bir Türk Tiyatro yazarının, hem de "Milli Temâşa"mızın bütün motifleriyle bezenmiş bir oyununu oynayacak, Musahipzade Celâl'in Aynaroz Kadısı" İki büyük Türk san'atkarı Aktör Hazım ve Aktör Vasfi Rıza Beyler oyunun içinde Karagöz de oynatırlar. (Seneler sonra aynı oyunda Aynaroz Kadısı rolünü oynayıp "Karagöz" oynatmak bendenize de nasib oldu, 1982.) Atatürk piyes bittikten sonra çok beyendiği san'atkârları "Marmara Köşkü"ne davet ederek "-İşte Millî Türk Halk Tiyatrosu bu oyunlardan hareketle inkişâf etmelidir" dedikten sonra, izin için elini öpmek isteyen san'atkârlara "-Efendiler, biz, hepimiz meb'us oluruz, vekil oluruz. Hatta Reisicumhur olabiliriz. Amma hiçbirimiz Tiyatro San'atkarı olamayız. Bilin ki; gerçek san'atkâr el öpmez, Türk san'atkârının eli öpülür" der. Söyleyenden dinleyene ârif gerek.

"Kökü" mazide olan bir âti" olarak... Osmanlı'dan gelip Cumhuriyet'e intikâl eden, "Türk Temâşası" ve bu üslubun son temsilcileri, meddah: Mazlum, karagöz, Hayâli Küçük Ali, Tüluat ve ortaoyununda: İsmail Dümbüllü vefat edince temâşa meydanı bomboş kaldı... Eyvah derken! Hocam Muhsin Ertuğrul (1974-1975) yıllarında İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde, bendenize "Gezici Tiyatro Ekibi"ni kurdurmuştu... Kendisine, Ekib Sanat Yönetmeni olarak, temâşa tiyatromuzu canlandırmayı önerdim. O büyük üstat "gözleri yaşararak" "-Çok iyi olur Rauf... Biz, Batı tarzını araştırırken, kendi tarzımızı unuttuk, sana yeni "ortaoyunu", çığırını açma görevini veriyorum" dedi. "Tarihî Türk Temâşası" topluluğu olarak bir çok yöreleri dolaşıp ortaoyunu ve canlı karagözden örnekler vermeye çalıştık... Yetmedi... Çünkü bir okul lazımdı bu san'atı öğretip, uygulatmak için!

1996'da Türk Çocuk Vakfında, Vakıf Başkanı "mümtaz insan, Mustafa Ruhi Şirin Bey, çaresiz çocukların şefkatli ağabeyliğinin yanında, kimsesiz Karagöz'ün de hâmî'si oldu... Himmetleriyle vakfın bünyesinde *"Karagöz Ustalık San'atı"* Okulunu açtı. Ancak bu bir örnek adımdı, vakfın asli işi bu değilki! Bu Cemile'nin yanında, memnuniyet verici bir husus var ki kurslara, "Bu san'at'ı öğrenmek isteyen bir çok genç müracaat etti ve katıldı!." Demek ki öğrenmek için talep var.

On sene önce Ankara'da "Kültür Bakanlığı" bünyesinde *"Geleneksel Türk Tiyatrosu"* adıyla bir bölüm kuruldu. O devrin Bakanlar Kurulundan Kanun'u çıktı, odası bulundu, kapısına plaket'i asıldı, başına muhterem müdürü tayin edildi... O kadar! O günden bugüne ne bu bölümü duyan oldu, ne de soranlara "sadre şifâ" bir cevap verildi! Bu hayırlı hizmet ne oldu? Bir defa "Geleneksel Türk Tiyatrosu" denilen bu güzel kuruluşun mekânı: Tarihî geçmişi ve müzesel objeleriyle (Turistik) İstanbul'dur. Saniyen elde "bir avuç" da kalsa bu kurum'a nafi olacak san'atkarlar yine İstanbul'dadır.

Aynı bakanlığa bağlı: "Tarihi Türk Musikîsi" topluluğu "Mehter Takımı" ile birlikte, fevkalâde hizmetler verirken... "Geleneksel Türk Tiyatrosu" topluluğu neden faaliyete geçirilmez? Bu san'at; musikî gibi "Nota"ya bakılarak ya da Batı Tiyatrosu gibi, "Kitabını oku çık sahneye, biçimiyle oynanmaz. Usta-çırak usulüyle "Talim" edilir! Çıraklar kapıda bekliyor! Elde usta kalmadı! Daha ne duruyoruz? "Her ne kadar sürçü lisan eylediysek affola" efendim.

OSMANLI DEVLETİ'NDE TİYATRO

YRD. DOÇ. DR. ENVER TÖRE
MARMARA ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

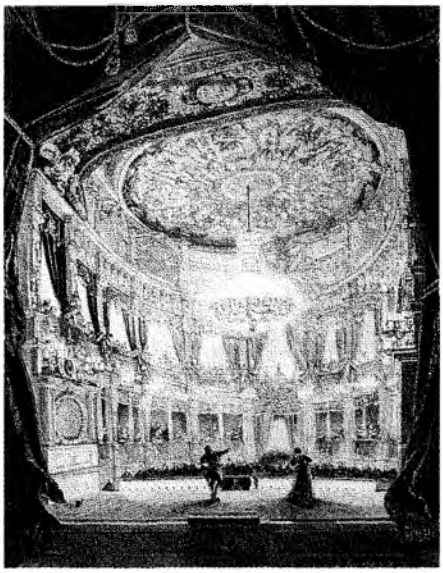
Tiyatro, esasında Batı kaynaklı seyirlik sanatın adıdır. Batı'da, eski Yunan medeniyetinden itibaren yazılı belgelere dayanarak gelişmesini sürdürdüğü söylenen bu seyirlik sanatın, Türk toplumuyla tanışması ancak Tanzimat yıllarında gerçekleşir.[1] Bu ifadeden, "Tanzimat'a kadar Türk toplumunda tiyatro yoktur" anlamı çıkartılmamalıdır. Hayat tarzı ve felsefesi, Batı'dan farklı olan Türkler'in; elbette sanat tarzı da farklı olacaktır. Seyirlik sanatın tarihi, Batı'da olduğu gibi; Türk toplumunda da çok eskilere gider.[2] Batı tarzı tiyatronun, Türkler'de olmamasını yadırgamak ve "Türk toplumunda tiyatro yoktur" demek, yanlış ve maksatlı bir yaklaşımdır.

Seyirlik sanatın tarzı ve muhtevası toplumların tercih ettiği hayat biçimiyle de ilintilidir. Batı, yaşayış biçimi, inancı ve mitolojisi doğrultusunda kendine has; ihtiyaçlarına cevap veren tiyatro tarzını zamanla oluşturmuştur. Bu tarz, muhtevası ve teknik yapısı itibariyle, çatışmaya (tez ve antitez) müsaittir. Bilinmelidir ki, Yunan mitolojisinde yer alan çatışma unsurları ve çatışma konuları, Batılı hayat tarzının kaynağını ve felsefesini oluşturur.

Gelenekli Türk Tiyatrosu ismiyle zikredilen, gelenekten gelen ve beslenen Osmanlı'nın tiyatrosu ise Türkler'in seyirlik sanatıdır. Osmanlı'nın tiyatrosu bu yüzden Batı'dakinden farklıdır. Anadolu'da kurulduktan sonra kısa zamanda üç kıtaya hükmeden Osmanlı Devleti'nin; millî kimliği Türk, tarihi ve kültürel hayatı Orta Asya kaynaklıdır.[3] Bu geniş coğrafyada terakki eden kültürü, İslâm'ın şekillendirdiğini de unutmamak lazımdır. Böylece Osmanlı'nın hayat felsefesi, ihtiyacı olan sanat tarzını kendiliğinden uygulamaya sokar. Batı'da ve Osmanlı'da görülen seyirlik oyunların birbirinden farklı olması işte bu yüzden gayet tabîidir.

Türk toplumunun kültürünü ve seyirlik sanatını başlangıçtan itibaren, çeşitli sebeplerden dolayı yazılı hale getirmemiş olması büyük bir eksiklik gibi görülse de; Türkler'le münasebeti olan yabancıların belgeleri kısmen bu eksiği ortadan kaldırmaktadır. Kültürün ve tiyatro sanatının kaynağını bazı araştırmacıların benimsediği gibi sadece eski Yunan'a bağlamak; "asıl tiyatro Yunan tiyatrosudur" demek de haksız ve maksatlı bir yaklaşım olur.

Türk toplumunun tarihi ve kültürü hakkında ciddî araştırmalar ne yazık ki uzun yıllar ihmal edilir. Zengin kültür hayatımız yazıya geçirilmez. Merhum tarih profesörü Dr. Hakkı Dursun Yıldız'ın sık sık aktardığı bir cümle vardı: "Biz Türkler, tarih yapmaktan yazmaya fırsat bulamadık." Sözün espirisi içinde gerçeğin payı büyüktür. Zira Osmanlı'da tiyatro konusunda ilk ciddi yazılar 1842'de *Ceride-i Havadis*'te neşredilir. Tanzimat, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilânları tiyatro hayatında hep yeni bir başlangıçtır. Türk tiyatrosu ancak Millî Edebiyat akımıyla birlikte, bir milli tiyatro heyecanı doğurur.



Dolmabahçe Saray-ı Humâyûn Tiyatro Gösteri Salonu.

Osmanlı'nın gelenekli tiyatrosunu tiyatrodan saymayanlar,

1920'lere kadar Batı'da olduğu gibi bir tiyatronun Türkler'de olmadığını iddia etmişlerdir. Türkler'in kültür derinliği Mustafa Kemal Atatürk'ün tarih tezine uygun bir çalışma sonucu, bu yıllardan sonra araştırılmaya başlanır ve tarihin ilk devrelerine kadar gidilir. O zaman görülür ki Türkler'in hayatında tiyatronun yeri önemlidir. Bilhassa yabancı bazı kaynaklar Türk tiyatrosunun izinin Çin sarayında başlayıp, Selçuklu sarayına kadar uzandığını belgelerle açıklarlar.[4] Osmanlı tiyatrosunun kaynağı da bu zengin kültürün devamında ortaya çıkar.

Osmanlı tiyatrosunu değerlendirebilmek için Osmanlı'nın hayat tarzına ve anlayışına iyi bakmak lazımdır. Osmanlı'nın siyasal ve sosyal yapısı da tarihteki diğer Türk devletleri gibi kaynağını eski Türk geleneğinden ve İslâm inancından alır. Bu yüzden hayatın her safhasında bu iki değerin hoşgörüsüyle çizilmiş belli sınırlar mevcuttur. Reel hayata inanmayan bir hayat felsefesi, islâmın kader anlayışı ve insana verilen değer; özel hayatı ve ferdin meselelerini genelde mahrem kılar. Allah'ın sırrını da katarak kendinden yarattığına inanılan kullarından; birilerinin çıkıp, birilerini eğlendirmesi hem İslâm inancına göre; hem de eski Türk geleneklerine göre uzun yıllar hoş görülmemiştir. Bunun yerine topluca eğlenmek yahut ağıt yakmayı, hayatın trajedisi ve komedisi olarak değerlendirmişlerdir. Bilindiği gibi eski Türkler'in hayatında inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri törenler vardır. Şölen (Kurban ziyafeti), Sığır (Genel avlar), ve Yuğ (Matem) adını alan bu törenler topluca yapılmakta ve temsili bir karakter taşımaktadır.[5] Nitekim, İslâm'ın kabulünden sonra da zenginleşerek devam eden doğum şenlikleri, sünnet düğünleri, evlilik törenleri, bayramlar, meslek şenlikleri, Mevlevî ve Bektaşî törenleri gibi inanç törenleri, savaş oyunları ve zafer şenlikleri ile; toplumda kabul görmüş kahramanlar ve diğer sevilen insanların ölümünün arkasından yapılan dînî törenler, taziyeler[6] bu görüşümüzü doğrular.[7] Topluca yapılan bu törenler, kendi içinde bir aksiyon taşıdığı gibi seyirlik olması bakımından da doğmaca tiyatronun yerini alır. Biz bu törenlerin aynı zamanda Türk tiyatrosu adına çıkışlar olduğunu söyleyebiliriz. Hoca Sadettin, Peçevi, ve Evliya Çelebi gibi tarih ve seyahat yazarları ile yabancı seyyahların eserlerinden de bu konuda geniş bilgiler ediniyoruz. Bunun dışında Fuad Köprülü'nün ve İsmail Hami Danişmend'in eserlerinde eski oyunlarımız hakkında geniş bilgiler vardır ve onlara göre; bizim bu törenlerimiz esersiz temsillerdir.[8]

Türkler'in İslâm kültürünü benimsedikten sonra kurdukları en güçlü devlet Osmanlı'dır. Yaklaşık beşyüz yıl kaynağını İslam'dan ve eski Türk geleneğinden alan bu devlet hiyerarşik bir düzen içinde varlığını altıyüzyirmidört yıl sürdürmüştür. Batı karşısında Karlofça(1699) ve Pasarofça(1718) ile gelen ard arda yenilgiler devletin Batı'ya gözlerini ciddî bir şekilde çevirmesine sebep olur. Bu tarihlerden sonra Batı teknolojisi, düşüncesi ve sanatı Osmanlı'da yerleşmeye başlar. III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit bu işin başını çekerler.[9] Batılılaşma adını verdiğimiz bu değişim; 1839 Tanzimat fermanıyla resmî bir program haline girer. 29 Ekim 1923 Osmanlı devletinin resmen bittiği bir tarihtir.

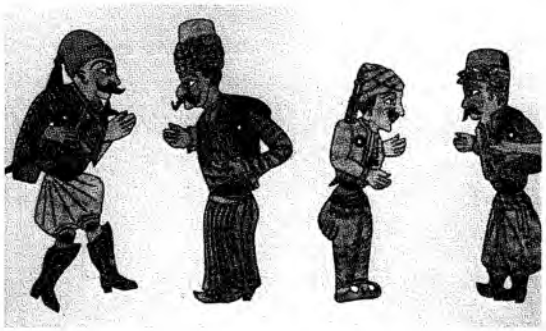
Bu tarihler arasında Osmanlı'nın tiyatro hayatı iki mecrada yürür. Birincisi Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren gelenekten, dinî ve millî kültürden beslenen Gelenekli Türk tiyatrosu, diğeri ise 1839'dan sonra Batılılaşma arzusunun tesiriyle bünyemizde yer eden Avrupaî tiyatro.

OSMANLI'DA GELENEKLİ TÜRK TİYATROSU

Osmanlı'da, saz şairleri, meddahlar, Karagöz ve Ortaoyunu; çıkış kaynakları tam olarak belli olmamakla birlikte, Tanzimat'a kadar Batı'daki tiyatronun yerini almıştır. Yani Müslüman Türk'e has bir tiyatro. Bunların yanında kısaca "Oyunbazlar" diyebileceğimiz dramatik olmayan Hokkabaz, Canbaz, Ateşbaz, Şişbaz, Curcunabaz,

Kâsebaz, Taşbaz ve Köçekler gibi pek çok gösteri türü vardır. Bu oyunlara Köy oyunlarını da eklemek gerekir.[10]

Saz şairleri ve meddahlar[11] Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren Osmanlı coğrafyası içinde âdeta gezici kütüphane görevi görürler. Ortak kültürün oluşmasında ve yayılmasında büyük hizmetleri olur. Halk hikâyeleri, destanlar, dinî hikâyeler hep bunlar vasıtasıyla ülkenin en ücra köşelerine kadar ulaştırılır. Bilhassa meddahların mukallid tahkiyeleri, okuma yazma bilmeyen halkın ilgisini çeker; meddahlık, bir dönem seyir sanatının esası sayılır. Taklit, mimik, jest, diyalog, ses ve şive benzetmeleri ile hikâyelerini kendilerine göre anlatan Meddahlar, seyircinin yoğun ilgisi ve ısrarı ile çoğu zaman hikâyelerini onların istediği biçimde sunar yahut hikâyenin sonunu değiştirir. Halkı bilgilendiren ve harekete geçiren meddahın tahkiyesinde, çeşitli bölümler ile meddahın mutlaka uyması gereken kurallar vardır.



Karagöz oyunlarındaki Arnavut, Kürt, Laz ve Kayserili tipleri.

Meddah, bize göre Batı tiyatrosunun tek kişilik oyunlarından daha etkili ve muhtevası daha zengindir. Günümüzde "Talk Show" adıyla güncelleştirilen oyunların kaynağında da Meddah hikayeciliğinin izleri vardır.

Osmanlı'nın asıl tiyatrosu Karagöz[12] ve Ortaoyunu'dur.[13]

Karagöz bir gölge oyunudur. Bu oyunun kendine has perdesi, Perdenin arkasında yanan mum veya fenerden oluşan ışığı, renklendirilmiş deriden yahut kartondan yapılmış ve bir çubuğun ucunda ışığın önünde hareket eden kahramanları, düdük, def, zurna gibi aksesuarlarıyla; klasikleşmiş nakarat ve tekerlemeleri vardır. Yusuf Ziya Ortaç, "Eski tiyatrolar" isimli yazısında Karagöz oyununu bütün cephesi ile çok güzel anlatır.[14]

Karagöz oyunlarının uzun bir müddet basit bir komedi olduğu ve insanları eğlendirmek için yazıldığı iddia edilmiştir. Oyunları titiz bir gözle inceleyen İslâm ulemâsı, oyunlardaki felsefî derinliği farketmiş ve bu oyunların "ibret-i âlem" vasıtası olduğunu kabul etmişlerdir. Tasavvufî mahiyetinden dolayı şeyhülislâm fetvalarıyla[15] Müslüman seyirciye meşrûlaştırılan Karagöz oyunları; halk içinde büyük rağbet ve itibar görür. Sûret-i ibret-nümâ adıyla da anılan bu oyunlar; Osmanlı toplumu tarafından öyle benimsenmiştir ki; Evliya Çelebi'nin anlattığı, Bursa'da Orhan Gazi döneminde yaşadığı hikâyesi, doğru olmasa da en yaygın bilineni ve en güzel olanıdır. Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili daha pek çok görüş vardır.[16]

Oyunlarda tipler ve olaylar; cemiyet içindeki birtakım çarpıklıkları alaya alır. İnsanların zaafları ibret için abartılarak seyirciye aktarılır. Sabri Esat Siyavuşgil hemen hemen her Karagöz oyununda; ferdin ve cemiyetin davranışlarını veya sosyal bozukluklarını anlatan ve taşlayan bir sosyal muhteva olduğunu öne sürer.[17]

Ayrıca oyunlarda İstanbul'un mahalle hayatı; insanların kıyafet, eşya, tavır ve davranışlarının tasviri ile Osmanlı coğrafyasının muhtelif bölgelerinden çeşitli maksatlarla İstanbul'a gelmiş müslîm ve gayrımüslîmlerin tipleştirilmiş modellerini görürüz. Bu görüntü bize hem Osmanlı Devleti'nin çok uluslu toplum yapısı hakkında bilgi verir, hem de Osmanlı bayrağı altında yaşayanların nasıl geniş bir özgürlük havası teneffüs ettiklerini anlatır.

Karagöz'ün çağdaşlaştırılmasından yana olan Baltacıoğlu, "Bu bir hakikate benzer gölgeden bir beldedir; Bunun sanatı dildedir, mahareti eldedir." diyerek, Karagöz oyununu oynatan kişinin önemine de işaret eder.[18]

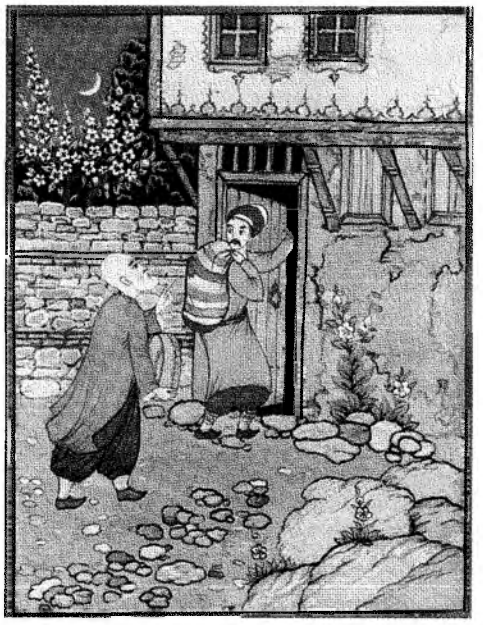
Karagöz oyunlarıyla, Osmanlı sosyal hayatında cereyan eden birtakım olaylar arasında yakın benzerlikler olduğu da görülür. 16. asırda İstanbul'da Nigâr isimli bir kadın, yerleştiği mahalledeki bütün erkekleri aşk tuzağına düşürüp, soyar. Karagöz'de bu olay *"Kanlı Nigâr"* isimli oyunla karikatürize edilerek, erkeklerin düştüğü hazin durum ve bu tip kadınların ahlaksızlıkları alaya alınır. Yine İstanbul'da, yabancı doktorlara muayene olmak moda haline gelmiştir.[19] *"Tımarhane"* oyununda, bu özentiyle alay edilir.

Tuzsuz Deli Bekir tipinin IV. Murat zamanında yaşamış olan Bekri Mustafa'yı çağrıştırdığını; dilenci Arap tipinin de, İstanbul'da başlayan Arap dilenci salgınıyla

ilgili olduğu iddialar arasındadır. Yine Deli İbrahim döneminde başıboş yeniçeriler güpegündüz hamam basıp kadınlara sarkıntılık etmişler. Karagöz'ün *"Hamam Sefası"* isimli oyunda bu yeniçeriler ile alay edilir. Bu örnekleri daha çoğaltmak mümkündür.

Karagöz oyunlarının hekimlerce akıl hastalıklarının tedavisinde kullanıldığı da konuyla ilgili kaynaklarda mevcuttur.

Karagöz oyunundan mülhem olduğu ileri sürülen ve açık meydanlarda seyredenlerle birlikte oynanan Ortaoyunu'nun; kahramanları da üç aşağı beş yukarı gölge oyunuyla aynıdır. Yalnız gölge oyunundaki Karagöz ile Hacivat'ın yerini Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekâr alır.



Ortaoyunu'nu birbirine benzeyen tipleri ve teknik kurgusu bakımından, gölge oyununun sahneye indirilmiş şekli olarak kabul etmek doğru bir teşhis olamaz. Zira, gölge oyunundaki semboller ile tasavvufî derinlik ortaoyununda yoktur.

Prof. Dr. Metin And, Ortaoyunu'nun yapı itibariyle İtalyan halk tiyatrosu Comedi del'Arte'ye benzediğini, halkın önceleri buna "arte oyunu" dediğini; sonradan bunun "ortaoyunu" şeklini aldığını belirtir.[20] Bu görüş de tenkide muhtaçtır. İtalyan gruplarının ve Yahudiler'in Türkiye'ye geliş tarihleri XV. yüzyıldan sonradır. Halbuki Selçuklu sarayında Ortaoyunu oynandığı kaynaklarda mevcuttur.[21]

Ortaoyunlarının "Köy oyunları"ndan çıkmış olabileceği; köy seyirlik oyunlarının tekâmül ederek bugün anladığımız mânâda ortaoyunlarını meydana getirebileceği de düşünülebilir. Zira düğün, bayram, özel gün ve eğlencelerde tekrarlanan köy oyunları genellikle jest ve mimikli, cinaslı ve mecazlı ince söz oyunlarına dayanır.[22]

Prof. Dr. Fuat Köprülü'nün, ortaoyununun "Kol oyunu"ndan geldiği iddiası yanında;[23] Ortaoyunu'nun Orta Asya kaynaklı olması da kuvvetle muhtemeldir.

Ortaoyunundaki şahıs kadrolarını normal insanlar gibi düşünmemek lazımdır. Seyircinin karşısına gelen tipler -Karagöz de dahil- daha ziyade sosyal-psikolojik birer kavramdırlar. Yani insanın kendisine has duyuş, düşünüş ve duygulanışlarını değil, bir sosyal durumun duyuş, düşünüş ve duygulanışlarını dile getirirler. Bu yüzden oyunlar kişiyi tenkitten ziyâde cemiyete dönük sosyal tenkide daha uygundur. Nitekim Ortaoyunu oyuncuları, devrin sosyal yapısını, hatta siyasal gelişmesini oyunlarında ustalıkla takip ve tenkit etmişlerdir. Halkın karşısında bu tenkitleri yaparlarken iki unsuru avantaj olarak kullanırlar. Birincisi, Yahya Kemal'in *"Edebiyata Dair"* de belirttiği gibi; Türk mizah ustalığının ve zeka yapısının sembolü olan ve kimsenin kızamadığı Bekri Mustafa, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş gibi tiplerin Kavuklu ve Pişekâr yoluyla hayat bulması; diğeri ise, oyunun akışı içinde gerçeklerle ilişkisi olmayan zekâ ve hayal unsurlarının arasına, söylenilmek istenen mesajın yerleştirilmesidir. Yahya Kemal'e göre; bu oyunlar birer dil şaheseridir.[24]

Oyunlar yazılı bir metne bağlı olmadan doğmaca tarzında İstanbul'un çeşitli mekânlarında gezilerek yapılır. Nitekim yazın Bağlarbaşı, Büyükdere, Çengelköy, Eyüp, Kadıköy, Kızıltoprak, Kozyatağı, Üsküdar, Kâğıthane Çayırı, Kumkapı, Küçüksu gibi sayfiye yerlerinde halk büyük alanlara toplanarak, kalabalığın ortasında oynanıyor. Kışın ise iç mekânı kullanarak; Kapalıçarşı, Beyazıt, Şehzadebaşı gibi yerlerdeki kahvelerde oynarlar.[25]

Bugün müzelik olduğu, eskidiği, çağdaş olmadığı gibi iddialara muhatap olan Ortaoyunu ve Karagöz'ün; muhteva ve teknik özelliklerinin 20. yy. modern tiyatro türleri olan Epik, Soyut ve Öncü tiyatroda canlandığını görüyoruz. Seyirci ile oyuncu arasındaki diyalog, etkiyi kırabilmek için anlatıcı unsurunun Pişekâr ve Karagöz yoluyla kullanılması gibi. Karagöz'deki perde gazeli de Epik tiyatrodaki anlatıcıya denktir. Giriş bölümünde son derece ciddi ve felsefi yorumlar vardır. Bundan da, bu

oyunların çocuk oyunları olmadığı anlaşılır. Modern tiyatrolardaki antiillizyonist yapı, flaşbek, müzik, abstre tiyatrodaki mantığın alaya alınması, yabancılaştırma ve karikatürize etme unsurları bu oyunlarda da mevcuttur. Epik tiyatroda seyirciye ideolojik nutuk atılır. Ortaoyunu'nda ve Karagöz'de Pişekâr ve Karagöz ahlak dersleri verir. Ortaoyunu'nda ve Karagöz'de, müzikallerde olduğu gibi her tip için ayrı bir müzik vardır. Diğer bir unsur sahnede teferruat yerine özü anlatabilmek için dekor ve kostümün geri plana atılmasıdır.[26]

Gerek Karagöz gerekse Ortaoyunu Osmanlı döneminde hayat bulmuş, özbeöz Türk tiyatrosudur. Malesef bu iki oyun tarzımız Tanzimat'tan sonra çeşitli sebeplerden dolayı -bilhassa Batı tarzı tiyatroya devrin aydınlarının ve basının ilgi göstermesi sonucu- yavaş yavaş gözden düşmüş; çeşitli diriltme çabaları da başarılı olamamıştır. Cumhuriyet'le birlikte unutulmaya yüz tutmuş hatta günümüzde müzelik hale geldiği söylenmektedir. Acaba bu oyunların bu kadar ihmal edilmesinde gizli bir maksat mı vardı? Zira bizim kadrini bilmediğimiz, eskidiğini ve çağdaş olmadığını öne sürdüğümüz oyunlarımızdan Karagöz'e; Yunanlılar'ın özel tiyatro binası yapması ve televizyonda çizgi filmlerini oynatarak sahip çıkması düşündürücüdür.

Ahmet Vefik Paşa.

OSMANLI'DA AVRUPAİ TÜRK TİYATROSU

Osmanlı devleti, kapılarını Avrupa'ya açtıktan sonra hemen her sahada ikili bir hayat tarzı başlar. Bu tiyatro alanında da kendini gösterir. Bir yandan gelenekli tiyatromuz seyircisiyle Gedikpaşa ve Direklerarası'nda buluşmaya devam ederken, diğer taraftan azınlıkların ve daha sonra Osmanlı münevverlerinin desteğiyle Batı tarzı tiyatronun bünyemizde yer etmeye ve gelişmeye başladığını görürüz.[27] 1870'e kadar sahne faaliyetleri küçük bir kesim hariç Türk ve Müslüman muhitin dışında, Tepebaşı ve Beyoğlu'nda gelişir.

1839'dan sonra Batı tiyatrosunu benimseyenler'in ülkemizde bilhassa İzmir ve İstanbul'a davet edilen yabancı tiyatro, opera, bale topluluklarından beslendikleri de söylenebilir. Yabancılar Türkiye'de ilk tiyatro binalarını kurmuşlar, temsiller vermişler, Türk topluluklarına ve Türk yazarlarına, dolaylı da olsa öncülük etmişlerdir. Türkiye'de yabancı topluluklarca verilen temsiller daha sonra dramatik edebiyatımızın gelişmesi yanında, Türk oyuncu yetişmesi için de özendirici olmuştur.

1845'te Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'da yabancı dillerde piyesler, opera ve operetler oynanırdı. Bunlara levantenler, gayrimüslimler, yabancı misyon şefleri ve mensupları ve Avrupai hayat tarzına özenen Türkler gidiyorlardı. Temsillerin Türkçe özetleri de bastırılıp dağıtılır.[28] Hatta Sultan Abdülmecid de bu temsilleri kafes arkasından seyretmiştir. Gayr-ı müslim halkla beraber oyun seyretmenin zât-ı şâhâneye yakışmadığı şeklindeki dedikodular ve basına yansıyan tenkitler üzerine Abdülmecit Han, Dolmabahçe sarayının silahhanesinde Batılı mimarlara bir tiyatro salonu yaptırır. Avrupadan getirtilen oyun ve müzik grupları bu salonda icra-yı sanat ederler. Saray tiyatrosu olarak literatüre geçen bu faaliyet Türk gençlerinin Batı tarzı tiyatro oyuncusu ve müzisyeni olarak yetişmelerinde önayak olmuş bir kuruluş olarak karşımıza çıkar.[29]

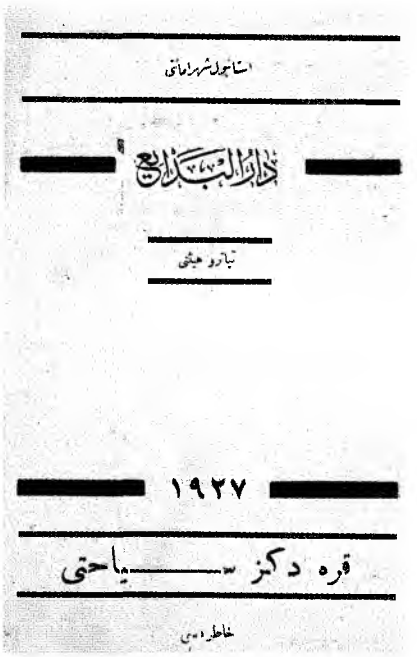
Bu yıllarda Ermeni okullarında tiyatro toplulukları kurularak oyunlar sahnelendiğini görüyoruz. 1846'da Naum Tiyatrosu'nda Ermeni şivesiyle de olsa Türkçe, *Hacenin Telaşı* ve *Odun-Kılıç* isimli piyesler oynanır.[30]

Naum tiyatrosundan sonra ikinci olarak Şark Tiyatrosu kurulur. Ancak bu büyük tiyatro bir süre sonra Avrupa'daki savaş ve seyircisizlik yüzünden iflas eder.

Avrupai Türk tiyatrosu, Osmanlı Dram Kumpanyası'nın kuruluşu ile gerçekleşir.[31] Topluluk devrin ileri gelen Osmanlı münevverlerince desteklenir, halktan ilgi görür ve uzun bir süre faaliyet gösterir. M. Fazıl Paşa, Direktör Ali Bey, Ali Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal, Şmsettin Sami, Ebuzziya Tevfik ve Ahmet Midhat Efendi'nin fiili destekleri vardır. Güllü Agop tiyatronun başına getirilir. Tanzimat yazarları,

Güllü Agop tiyatrosu olarak da bilinen Osmanlı Dram Kumpanyası vasıtasıyla yeni fikirlerini, tezlerini halka anlatma yolunu bulurlar. Tiyatro eserlerinin sayısı artar; tiyatronun tanımları yapılır. Namık Kemal'e göre tiyatro faydalı bir eğlencedir, Ahmet Midhat'e göre tiyatro eğiterek cemiyeti terbiye edecek yegâne vasıtadır. Hamid'e göre ise bilinmeyeni anlatan egzotik heyecanlardır. Tiyatro sözkonusu yazarlarca bir kürsü gibi kullanılırken; Türkçe'nin sadeleşmesine de hız verilir. Okuma-yazma oranının düşük olduğu bir toplumda; eğlendiren, eğiten, öğreten bir sanat olan tiyatronun en büyük gücü şüphesiz ki Yahya Kemal'in de belirttiği gibi dilidir. Türkçeye önem veren Tiyatro yazarları, sahneye çıkacak Türk oyuncusunun konuşacağı güzel Türkçe'nin ihtiyacından özlemle bahsederler.

Osmanlı Dram Tiyatrosu'na Türkçe oyun oynama imtiyazı bir fermanla verilir. Topluluk, Fransız klasik eserleri yanında telif piyesleri de sahnelemeye başlar. Namık Kemal'in *"Vatan yahut Silistre"*, *"Zavallı Çocuk"*, *"Akif Bey"*; Şemsettin Sami'nin *"Besa yahut Ahde Vefa"*; Ahmet Midhat Efendi'nin *"Açık Baş"*, *"Çerkes Özdenler"*, *"Eyvah"* adlı eserleri ilkağızda oynanır.[32]



Darülbedayi broşürü.

Osmanlı Dram Tiyatrosu'nun Türk tiyatro tarihi içinde bir mektep gibi faaliyet gösterdiğini söyleyebiliriz. Müslüman ahalinin yaşadığı Gedikpaşa'da kurulan tiyatronun faaliyetleri, devrin aydınlarınca yakından takip edilmiş ve beğenilmiştir. Bu tiyatronun da en büyük eksiği oyuncuların Türk olmamasıdır. Bilhassa melodramlarda Ermeni şivesiyle Türkçe konuşmak, oyunu bozmaktadır. Dolayısıyla Türkçe'nin telaffuzu mesele haline gelince; Türk oyunculara ihtiyaç duyulur. Nitekim ilk Türk erkek oyuncular Ahmet Necip ve Ahmet Fehim Efendiler bu ihtiyaçtan sonra sahnede yerlerini alırlar.

Osmanlı Dram Tiyatrosu istibdadın gelmesiyle kapanır. Bu dönemde Ahmet Midhat Efendi, Beykoz'daki konağının bir salonunu tiyatro haline getirir ve kendi yazdığı piyeslerle tercüme edilen bazı piyesleri burada sahneler. Bu faaliyet Paris'te yaygın olan Salon Tiyatrosu'nun İstanbul'daki ilk örneği olur.

Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da kurduğu Vefik Paşa Tiyatrosu da önemlidir. Moliere'den adapte ettiği oyunların sahnelenmesine bizzat katılan Vefik Paşa; şuurlu bir tercüme ve adapte faaliyeti yanında halka tiyatro sevgisi aşılamanın da örnek mücadelesini verir. Onu bu faaliyetlerinde yalnız bırakmayan diğer bir isim de Türk Moliere'i diye adlandırılan Feraizcizade Mehmet Şakir'dir.

1876-1908 seneleri istibdat yıllarıdır. Bu yıllarda ciddi bir Osmanlı tiyatrosundan bahsedilemez.[33] Tiyatro yine yabancı muhitlere terkedilir. Servet-i Fünuncular tiyatro ile ilgilenmezler. Yazılan bazı tiyatro eserleri de 1908'den sonra basılır ve oynanır.[34]

II. Meşrutiyet'e kadar Osmanlı Türk tiyatrosunun problemleriyle ilgili olarak yazılan en ciddi yazı Namık Kemal'in *"Tiyatro"* makalesi ve *Celâl Mukaddimesi*'dir.[35] Bu yazılarda Kemal; Türk tiyatrosunun telif-tercüme konusu, telif eser azlığı, telaffuz ve oyuncu meselesi gibi problemlerini ele alır. Yine Ahmet Midhat'ın *Menfa*[36] ile Hamid'in *Duhter-i Hindû*[37] son sözü yeni kurulan tiyatromuzun önünü açan sözlerle doludur.

II. Meşrutiyet'e kadar Tanzimat tiyatrosunda en önemli ve sistemli hareket, Direktör Ali Bey'in ve Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı adapteler ve tercümelerdir. Aslında bu çalışmalar, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlayan Teodor Kasap ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in de katıldığı ve günümüzde A. Turan Oflazoğlu'na kadar uzanan gelenekten beslenen millî tiyatro yoludur.

Tiyatro yoluyla işlenen devrin başlıca meseleleri şunlardır: Vatan sevgisi ve İslâm bilincini işleyen piyeslerin yanında; fal, büyü ve büyücülük gibi batıl itikatlarla alay, Polijeni ve kan davasına karşı çıkma, gelenek ve göreneklerin ağır baskısı, esaret konusu, gençlerin yetişme ve evlenme şekillerinin yanlışlığı ve yeniden düzen-

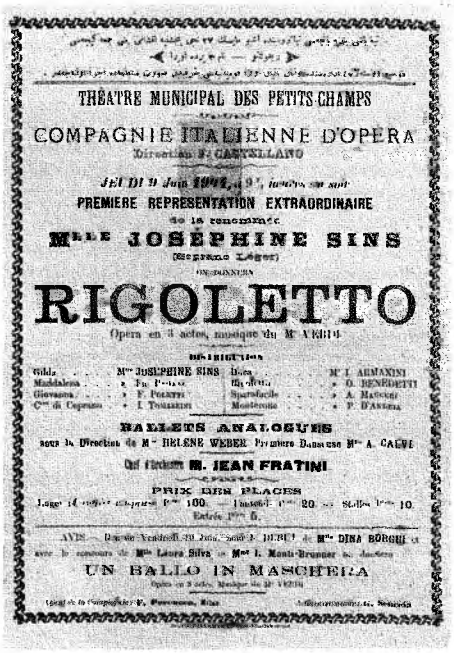
lenmesi, ailelerin gençler üzerindeki sıkı otoritesi zararları ve Meşrutiyet özlemi'dir.[38]

II. Meşrutiyet'ten Sonra Osmanlı'da Tiyatro Faaliyetleri

10 Temmuz 1324(1908), yeni bir dönemin başlangıcıdır. Meşrutiyet'in ilân edildiği bu tarihten hemen sonra istibdatı ve Abdülhamid'i kötüleyen oyunlar oynayan pek çok tiyatro kumpanyaları kurulur. Meşrutiyet'in ilanından iki gün önce Sahne-i Heves adıyla bir tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bir başka grup ise Darü't-temsil-i Osmani adını alır. Ve daha pek çok kumpanya dekorsuz ve boyalı bir perdenin önünde siyasî oyunlar sahnelerler.[39]

Dönemin ilk ciddi topluluğu Burhanettin Tepsi'nin Sahne-i Osmani'sidir. Zamanın ileri gelen edebiyatçılarınca bu topluluk desteklenir.

Bu dönemde çok oyun yazılmıştır. Yazarlar aktüaliteye uygun moda piyesler yazarak kısa yoldan şöhrete ulaşmak isterler. Bu, kaliteyi düşürür. Bütün çabalara rağmen tiyatro yazarlığı konusu ciddi bir şekilde ele alınamamıştır.


THÉATRE MUNICIPAL DES PETITS CHAMPS
COMPAGNIE ITALIENNE D'OPERA
PREMIERE REPRESENTATION EXTRAORDINAIRE
Mlle JOSÉPHINE SINS
RIGOLETTO
BALLETS ANALOGUES
M. JEAN FRATINI
PRIX DES PLACES
UN BALLO IN MASCHERA

Tepebaşı Tiyatrosu'ndan bir afiş.

1911'de sahneye çıkan Türk gençlerinin sayısı artar. Muhsin Ertuğrul, Galip Arcan, Raşit Rıza ve Naşit Bey'in yanında İstanbul'un tanınmış ailelerinden birine mensup olan Şadi Fikret Bey sahneye çıkar. Bu durum Türk oyuncusu açısından tiyatromuzun da dönüm noktası olur. Arkasından İstanbul şehremininin oğlu da sahneye çıkmak ister. Şehremini Cemalettin Paşa oğluna engel olamayınca bütün tiyatroları bir süre kapatır.[40]

Balkan Savaşı'nın çıkmasından 1914 yılına kadar Osmanlı tarihiyle ilgili piyeslerin çok sayıda yazılıp oynandığını görüyoruz. Osmanlıların kuruluşu ve Osman Gazi ile ilgili olanlar önemli bir yer tutmaktadır. Bunun dışında özellikle Osmanlı-Türk tarihinin zafer sahneleri gösterilmiştir.[41] İzmir'de de Sahne-i Bedayi-i Osmanî-yi Heveskârânî adıyla bir topluluk kurulur ve tarihi piyesler sahnelenir. Bu oyunlar kumpanyalara aynı zamanda mali bakımdan büyük bir destek sağlar.

1914 yılında Bahriye Nazırı Cemal Paşa, Osmanlı donanmasını güçlendirmek için Osmanlı Donanma Cemiyeti topluluğunu kurar. Topluluk tiyatro seyircisi yetiştirmenin yanında kadın oyuncular da dahil olmak üzere geniş bir oyuncu kadrosunu bünyesinde toplar. I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte bu faaliyet de sona erer.

Darülbedayi'nin 1914'de kurulması şüphesiz ki Türk tiyatro tarihinin en önemli olayıdır.[42] Kuruluşta Şehremini Dr. Cemil Paşa'nın büyük rolü vardır. Bu tarih, devletin tiyatroyu resmen desteklediği ikinci dönem olur. Fransa'dan ünlü yönetmen Andre Antoine getirilir. Rıza Paşa Hanı tahsis edilir. Bu hanın diğer adı "Letafet Apartmanı"ıdır. Antoine'in, bir okul gibi düşündüğü Darülbedayi'e, 14 Temmuz 1914'te İstanbul'daki gazetelere ilan verilerek imtihanla öğrenci alınacağı duyurulur. Ders verecek hocalar arasında Mınakyan Efendi, Ahmet Fehim Efendi, Rıza Tevfik ve Yahya Kemal vardır. Yahya Kemal, bu dönemde yazdığı makalelerde, tiyatro hakkındaki görüşlerini açıklar.[43]

Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması bu faaliyeti 1917 yılına kadar inkıtaya uğratır.

1916 ve 1917'de adapte furyasıyla karşılaşılır. Bilhassa kadın ve moda mecmuaları özel ilanlarla adapte piyesler yayınlarlar.

1917'den sonra savaşın kesin olarak kaybedilmesi, arkasından başlayan Millî Mücadele yıllarındaki yokluk ve sıkıntı tiyatroyu geri plana itmiş; tiyatro, sınırlı ve belirli çevrelerde kalmıştır.

Darülbedayi'nin dışında kurulan topluluklardan bir kısmı şunlardır: İsmail Safa'nın Yeni Tiyatro topluluğu; M. Ertuğrul'un Edebi Tiyatro topluluğu ve Türk Tiyatrosu topluluğu. M. Ertuğrul Türk tiyatrosunu bu yıllarda 20. yüzyıl modern tiyatrosunun örnekleriyle karşılaştırır. Henrik İbsen'in *"Hortlaklar"* ı[44] gibi.

Tiyatro binalarına gelince; bunlar İstanbul'da iki ayrı yerde toplanır. 1- Şehzadebaşı (Direklerarası): Ramazan aylarında gelenekli tiyatronun faaliyetlerine de açık olan Ferah Tiyatrosu, karşısında Millet Tiyatrosu, Şevki Efendi'nin Fevziye Kıraathanesi'nden bozma Fevziye Tiyatrosu; Yenibahçe'de Dilküşa Tiyatrosu ve Şafak Tiyatrosu, Vezneciler'de İstanbul Tiyatrosu vardır. Buralarda daha çok Batılı tarzda oyunlar sahnelenmiştir.

Tuluat tiyatrolarının faaliyet gösterdiği Mehmet Efendi Kıraathanesi de önemli mekânlardandır. Handehane-i Osmani Tiyatrosu, Gülünçhane-i Osmani Tiyatrosu gibi kumpanyalar, gündüzleri kıraathane, akşamları da tiyatro yeri olan bu mekânlarda faaliyet gösterirlerdi.

En önemli binalardan biri de Tepebaşı kışlık tiyatrosu'dur. Avrupa'daki emsallerine eşdeğer görülen bu bina 1969'da yanmıştır.

Karaköy'de Galatasaray Lisesi'nin bitişiğinde Odeon Tiyatrosu, Halep Çarşısı'nda Varyete Tiyatrosu, Ortaköy'de ise Ortaköy Tiyatrosu vardır.

İstanbul'un Anadolu yakasında Kadıköy Kışlık Tiyatrosu ve Apollon Tiyatrosu faaliyet gösterir. Yazları Kandilli'de açık hava tiyatrosu vardır.

Bursa'da Ahmet Vefik Paşa tiyatrosu yanında Osmanlı Sineması'nda piyesler sahnelenir. Ayrıca Aydın, Manisa ve Söke'de gezici kumpanyalar oyunlar sahnelerler. Ankara'da ise, Türk Ocağı binasında Şadi Fikret ve arkadaşları temsiller vermişlerdir Edirne'de İttihat ve Terakki Cemiyeti binasının tiyatrosu vardır.

Selanik'te Edin Tiyatrosu, Manastır'da yine bir tiyatro binası vardır.[45]

Meşrutiyet dönemi Osmlanlı tiyatrosu'nda tarihî konuların yanında bilhassa aile konusuna çok temas edilir. Kadın hakları, kadının aile ve toplumdaki yeri, aileyi sarsan sebepler, evlenme, boşanma, aldatma, yabancı kadın, yabancı hayranlığı en büyük toplumsal derttir.[46]

Meşrutiyet tiyatrosu Tanzimat ile Cumhuriyet arasında bir değişim ve geçiş köprüsüdür. Tanzimat'ta tesbit edilen meselelere yeni çözüm yolları bu dönemde önerilmiştir. Eski değerler ve kurumlar tartışılmış, bunların yerini alacak yeni değerler ve kurumlar tesbit edilmiştir.

Meşrutiyet dönemi Cumhuriyet'in ilk yıllarını besleyen tiyatro yazar ve oyuncularını -Kadın tiyatro yazarı ve oyuncusu da dahil- yetiştirmiştir.[47] Bu dönemde tiyatro seyircisine seyretme adabı öğretilmiştir. Gazete ve dergilerin sayısı artmış, tiyatro haberleri ve yazılar sıkça yayınlanmaya başlamıştır. Tiyatro ile ilgilenen herkes ülkenin meseleleri üzerinde de düşünmeye başlamış, vatandaşlık bilinci gelişmiştir.

Osmanlı'nın kendine has tiyatrosu Gelenekli tiyatrodur. Teknik yapısıyla bu tiyatro, bugün Batı'nın yeni tekniklerini içinde barındırdığı gibi, ülkemizde de değişik isimler altında -çoğu zaman gayriciddi de olsa- tarz olarak hâlâ devam etmektedir. Eğer üzerinde ciddi çalışmalar ve uygulamalar yapılacak olursa Gelenekli Türk Tiyatrosu'nun bugün geniş kabul göreceği bir gerçektir. Yahut hiç olmazsa bu oyunların yabancılara ve yeni nesle tanıtabilmek maksadıyla orjinal halinin bir mekânda sürekli sahnelenmesine imkân tanınmalıdır.

21. yüzyılın Türk tiyatrosu; yeni ve modern bir anlayışla özgürlüğüne kavuşan Türk Cumhuriyetleri'yle bilgi alışverişi de sağlanarak Gelenekli tiyatro ile Batı tarzı tiyatronun sentezinden kurulabilir. Bunun geçmişte örneğini Şinasi *Şair Evlenmesi*[48] ile vermiştir. Ahmet Kutsi'nin *Köşebaşı*'sı[49] ikinci başarılı örnektir. Dileğimiz ikibin yılıyla birlikte Türk kültürünün daha bir dikkatle incelenmesi ve dünyaya tanıtılmasıdır.

---

1 Metin AND, *'Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu'*, T. İŞ Bank. Yay., Ankara-1972; Refik Ahmet SEVENGİL, *'Tanzimat Tiyatrosu'*, M.E.B. Yay., İstanbul 1961.

2 Enver Murat, 'Tiyatronun Doğuşu ve Sahibi Türkler', *Sanatta Kalem*, Mart 1978.; bkz.: Refik Ahmet SEVENGİL, *Eski Türkler'de Dram Sanatı*, İstanbul 1959; Şükrü ELÇİN, *Anadolu Köy Orta Oyunları*, T.K.A.E. Ankara 1964; Vasfi Mahır KOCATÜRK, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1964.

3 Ziya GÖKALP, *'Türk Medeniyeti Tarihi'* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1977.

4 Enver MURAT, 'Tiyatronun Doğuşu ve Sahibi Türkler', *Sanatta Kalem mec.*, Mart 1978.

5 M. Fuad KÖPRÜLÜ, Türk Edebiyatının Menşei, *Millî Tetebbular Mec.*, c. II, s. 4.

6 Metin AND, *'Islamda Tragedya Kahramanı ve Tragedya Örnekleri'*, Ulusal Kültür, Ekim-198?, nr: 178.

7 Fuad KÖPRÜLÜ, Türkiyat mecmuasının I. sayısında yayınladığı: 'Meddahlar' isimli makalede ve İsmail Hami Danişmend Edebiyat Bilgileri isimli eserinde eski oyunlarımız hakkında bilgi verirler. Osmanlı'nın kuruluşundan sonra görülen Mevlevi ve Bektaşi törenleri bir nevi temsil ka-

rakteri taşır. Bu konularda Hoca Sadettin, Peçevi, ve Evliya Çelebi gibi tarih ve seyahat yazarlarının ve yabancı seyyahların eserlerinden bilgiler ediniriz. Evliya Çelebi'nin anlattıkları önemlidir. IV. Mehmed'in şehzadeleri Mustafa ve Ahmet için Edirne'de düzenlettirdiği sünnet düğünleri sırasında da bir nevi bale-pandomim karışımı oyunlar oynandığını Özdemir NUTKU'nun IV. Mehmed'in Edirne Şenliği, T.T.K., Ankara 1987, isimli eserinden öğreniyoruz.

Ayrıca I. Abdülhamit 1870 yılında doğan kızı Rebia Sultan için sarayda şenlik düzenletir. Bu şenlikte padişahın daha önce sokakta süslü ve açık gezen bir kadının feracesini yırtması temsil edilir. Bunu padişah da izler. (Şükrü ELÇİN: *'Anadolu Köy Orta Oyunlar:'* (s. 35), T.K.A.E. Ankara 1977.

1755 yılında İstanbul'u gezen Baron de Tott'un verdiği bilgiye göre; 3. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğması münasebetiyle Büyükdere'de şenlikler düzenlenir ve bu şenliklerde de bir oyun oynanır. Bu oyunda kadın kıyafetine giren bir Yahudi aktör, Türk koca kıyafetinde bir başka Yahudi ile yine Yahudi'nin oynağı: ahmak uşak arasında geçer. Oyun aldatılan kocanın hik,yesidir.

Batılı seyyah ve yazarlar, Osmanlı topraklarında gördükleri oyunları kendi kültürlerindeki kaba halk komedilerine Fars, Satir, Moeurs, Pandomime ile karşılaştırmışlar ve hepsine tiyatro demişlerdir. Bu oynanan oyunların metni olmadığı: gibi yazarları ve oyuncuları hakkında da bilgi yoktur. Osmanlılar'da eski Türkler'de olduğu gibi savaş oyunları da önemlidir.

8 M. NİCOLİÇ, 4000 yıl önce Türk tiyatrosu nasıldı? *Darülbedayi mec.* nr.56; Refik Ahmet SEVENGİL, *Eski Türklerde Dram sanatı,* Maarif Yay., İstanbul 1959; Sinolog EBERHARD, *'Çin Tarihi'*1940 yılında DTCF dergisinde yayınlanan Eski Çin Kültürü ve Türkler başlıklı makalede

9 Ahmet Hamdi TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* Çağlayan Kitabevi, 8.b., İstanbul 1988; Hilmi Ziya ÜLKEN, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi,* Ülken Yay. 1979; Kaya BİLGEGİL, *'Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar'*, Atatürk Ünv. Ed. Fak. Yay., Erzurum 1980

10 Metin AND, *'Geleneksel Türk Tiyatrosu'*, Bilgi Yay., Ankara 1969; *'Oyun ve Büg.'*, T. İş Bank. Yay., İstanbul 1974; Şükrü ELÇİN, 'Anadolu Köy Orta Oyunlar', T.K.A.E., Ankara 1977.

11 Fuat KÖPRÜLÜ, 'Meddahlar', *Türkiyat mec.* nr. 1; Metin AND, 'Geleneksel Türk Tiyatrosu', Bilgi Yay., Ankara 1969.

12 Metin AND, *'Geleneksel Türk Tiyatrosu',* Bilgi Yay., Ankara 1969; Cevdet KUDRET, Karagöz c. 1-3, Bilgi yay., Ankara 1969; *Türkler'de Karagöz,* G. Jacob'dan çev.: Orhan Şaik GÖKYAY, Bürhaneddin matb., İstanbul 1938; Muhittin SEVİLEN, *Karagöz,* MEB. yay., İstanbul 1990; Selim Nüzhet GERÇEK, *Türk Temaşası Kanaat Ktb.*, İstanbul 1942; Sabri Esat SİYAVUŞGİL, *Karagöz,* Maarif matb., 1941; Sabri Esat SİYAVUŞGİL, *İstanbul'da Karagöz ve Karagözde İstanbul,* Bürhaneddin matb., İstanbul 1938; Reşat ODUZ, *Karagöz'de Halk Türküleri ve Halk Hikyeleri,* Maarif Ktb. Kayseri 1946; Nurettin SEVİN, *Türk Gölge Oyunu,* Devlet Kitapları, İstanbul 1968.

13 Metin AND, *'Geleneksel Türk Tiyatrosu',* Bilgi Yay., Ankara 1969; Cevdet KUDRET, *'Ortaoyunu'* T. İş Bank. Yay. c. 2, Ankara 1973; Nihal TÜRKMEN, *'Orta Oyunu'*. M.E.B. Yay., İstanbul 1972.

14 *Karagözname* (s.13-15), haz.: Ünver ORAL, T. İş Bankası Kültür yay., İstanbul 1977.

15 Ertuğrul Düzdaş, *'Ebussuud Efendi'nin Fetvaları'*

16 Bkz.: Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu;* Cevdet Kudret, *Karagöz.*

17 *'Karagöz'de İstanbul, İstanbul'da Karagöz'* adlı eserinde

18 İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, *Karagöz'ün Muhtarlığı'ndan.* Karagöz oynatıcısının tek kişi olması tasavvufculara göre varlığın tekliği gibi düşüünülmüş tür. Oyun bitip perde kalkınca geride kalan tek gerçek Oyunu oynatandır. Dünya da bir oyun sahnesidir. İnsanlar kader çubuğunun ucunda birer oyuncu. Oyun bittiğinde tıpkı Karagöz'ün oyuncuları gibi sadece yaratanın varlığı ve birliği kalacaktır. Böylece her şeye can verenin o olduğu görülecektir.

19 A. Refik ALTINAY' ın *'16. yy. İstanbul Hayatı.'*

20 Metin AND, *'Geleneksel Türk Tiyatrosu'*, Bilgi Yay., Ankara 1969.

21 Bizans imparatoru Aleksiyos Komnenos'un Kızı Anna (1083-1148) babası hakkında yazdığı 'Aleksiyos' isimli eserinde; elçi olarak gittiği Selçuklu sarayında; damla hastalığının verdiği ızdırap yüzünden Selçuklular'la savaşa girmeyen babası Aleksiyos'un hastalığı ile dalga geçen ve babasını korkaklıkla itham eden bir oyunun, Türkler tarafından oynadığını ileri sürer. Refik Ahmet SEVENGİL: *'Eski Türklerde Dram sanatı',* Maarif Yay., İstanbul 1959.

22 Şükrü ELÇİN, *'Anadolu Köy Orta Oyunlar',* T.K.A.E. Ankara 1977.

23 M. Fuad KÖPRÜLÜ, Türk Edebiyatının Menşei, *Millî Tetebbular Mec.,* c. II, s. 4.

24 Yahya Kemal BEYATLI, *Edebiyata Dair,* (Tenkid Tecrübesi, s. 60), İstanbul 1971.

25 Alemdar YALÇIN: *Tiyatro Ders notları,* Gazi Ünv. yay., Ankara 1985.

26 Geniş bilgi, *a.g.e.*

27 Tanzimat aydınlarına göre; ülkenin Batı normlarına gelebilmesi için, Osmanlı kültür ve sosyal hayatının içinde gelişmeyi ve değişmeyi engelleyen köhneleşmiş yapının yıkılması lazımdır. Halka -bilhassa okuma yazma bilmeyenlere- bunu en iyi ve kestirmeden anlatmanın yolu Batı tarzı tiyatrodur. Bu yüzden Tanzimat yazarları Batı tarzı tiyatroyu düşüncelerini açıklayabildikleri bir kürsü gibi görmüş ve desteklemişlerdir.

28 Refik Ahmet SEVENGİL, *'Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız'*, Maarif basımevi, İstanbul 1959.

29 Refik Ahmet SEVENGİL, *'Saray Tiyatrosu'*, M.E.B. Yay., İstanbul 1962.

30 Metin AND, *'Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu',* T. İş Bank. Yay., Ankara 1972.

31 Metin AND, *'Osmanlı Tiyatrosu'*, D.T.C.F. Yay., Ankara-1976.

32 Alemdar YALÇIN, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro edebiyatı Tarihi,* Gazi Üniversitesi yay., Ankara 1985.

33 Metin AND, *'Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu',* T. İş Bank. Yay., Ankara 1972.

34 Alemdar YALÇIN, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro edebiyatı Tarihi,* Gazi Ünv. yay., Ankara 1985.

35 Namık KEMAL, *'Celaleddin Harzemşah'* haz.: Hüseyin Ayan, Dergah yay., 4. b., İstanbul 1975.

36 *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunlar,* haz.: İnci Enginün, Dergah yay., İstanbul 1998; Orhan Okay, *Batı medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat* Efendi, M.E.G.S.B. yay., İstanbul 1989.

37 *Abdülhak Hamid Tarhan, Tiyatroları 1-2-3,* Haz: İnci Enginün, Dergah yay., İstanbul 1998.

38 Enver TÖRE, *Türk Edebiyatında Tiyatro Tenkidi,* Gazi Ünv. Sosyal bilimler Enst. Basılmamış Yükseklisans tezi, Ankara 1986.

39 Refik Ahmet SEVENGİL, *'Meşrutiyet Tiyatrosu'*, M.E.B. Yay., İstanbul 1968; Metin AND, *'Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu'*, T. İş Bank. Yay., Ankara 1971.

40 Alemdar YALÇIN, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi,* Gazi Üniversitesi yay., Ankara 1985; Enver TÖRE, *Türk Edebiyatında Tiyatro Tenkidi,* Gazi Ünv. Sosyal bilimler Enst. Basılmamış Yükseklisans tezi, Ankara 1986.

41 Metin AND, *'Meşrutiyet Tiyatrosunda Konusunu Tarihten Alan Oyunlar'*, Türk Dili, Şubat 1969, nr: 209; Metin AND, *'Türk Tiyatrosunda Tarihi Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri'*, T.T.K. Kongre Bild., Ankara 1973. Bu dönem oyunlarından bir kısmı: Fatih, İstanbul'un fethi, Yavuz Sultan Selim, Kösem Sultan, Hürrem Sultan, Sultan Selim-i Salis.

42 Halit Fahri OZANSOY, *Darülbedayi Devrinin eski Günlerinde,* Ak Kitabevi, İstanbul 1964; Doç. Dr. Özdemir NUTKU, Darülbedayi'in Elli Yılı, Ankara 1969.

43 Yahya Kemal BEYATLI, *Edebiyata Dair,* İstanbul 1971.

44 Henrik IBSEN: *'Hortlaklar'*, çev.: Ali Galib, Cihan Matb. İst. 1340.

45 Vasfi Rıza ZOBU, *O Günden Bu Güne.* Milliyet yay., İstanbul 1977; Alemdar YALÇIN, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi,* Gazi Üniversitesi yay., Ankara 1985.

46 Enver TÖRE, *Çeviri Piyeslerde Kadın ve Tiyatromuza Aksi (20.Yüzyıl).* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1991; Enver TÖRE, *'Türk Tiyatrosunda Aile',* Aile Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yay., c. 3, Ankara 1992, *'Türk Ailesindeki Değişmenin Tiyatromuza Yansımalar'*; Enver TÖRE, Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yay. nr. 71, Ankara 1992.

47 İnci ENGİNÜN, *'Türk Kadın Romancılar:'.* Hisar, Haziran-1975, nr:138; Sevda ŞENER, *'Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarlar',* Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1973, nr. 4.

48 İnci ENGİNÜN, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,* İlaveli 2. b., Dergah yay., İstanbul 1991.

49 Mehmet KAPLAN, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II (s. 356),* Dergah yay., İstanbul 1987.

KAYNAKLAR

AKI, Niyazi, *'XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı',* Atatürk Ünv. Yay., Erzurum-1974.

BİLGEGİL, Kaya, *'Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar'*, Atatürk Ünv. Ed. Fak. Yay., Erzurum-1980.

ÇETİNER, Nazan, *'1908-1923 Arasındaki Komedilerin İncelenmesi',* Mar. Ünv. Ed. Fak. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-1991.

EMİL, Birol, *Mizancı Murad Bey Hayatı ve Eserleri*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul, 1979.

ENGİNÜN, İnci, *'Abdülhak Hâmid Tarhan'*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara-1986.

FUAT, Memet, *'Tiyatro Tarihi',* Varlık Yay. İstanbul-1970.

GERÇEK, Selim Nüzhet; *'Tiyatro Tarihi'* Türkiye Yay. İstanbul-1944.

Lütfi Ay, *Le Theatre Turc*, Ankara 1981.

Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi: 1*, Dergâh yay., İstanbul 1989.

ÖGEL, Bahaeddin, *'Türk Kültürünün Gelişme Çağları'* Kömen Yay. 2. b., Ankara-1979.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *'Edebiyat Üzerine Makaleler'*, Dergâh Yay., İstanbul-1977, 2.b.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ KAYNAĞI

PROF. DR. NURHAN KARADAĞ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

Bugün de Anadolu'nun birçok yöresinde oynanan köy seyirlik oyunları; düğünlerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerimizin genellikle "oyun çıkarma" adı altında yarattıkları bir tiyatro olayıdır. Köylü, dedelerinden miras kalan bu oyunları yazın meydanlarda, kışın odalarda sürdürüyorlar. Önceleri köylünün, kendi yaşantısının daha verimli olması için zorunlu ve bilinçli olarak katıldığı bu olay yüzyılların geçmesi, doğanın pratik deneylerle çözümlenmesi sonucu bu zorunluluk kendiğilinden yavaş yavaş yitmiş, bilinçsizce bir eğlence aracı olarak tanımlanmaya başlanmıştır.

Oyunlar, köylünün kendi olanaklarıyla biçimlenmiştir. Oyuncuları ve seyircileri içine alacak genişçe bir alan, oyunların oynanmasına yeterli olmuştur. Köylü, oyunun oynanacağı zamanı ve yeri önceden bilir ve istediği zaman bilet, sıra, gürültü etmeme, yer bulamama gibi sorunları olmadan oyun seyretmeğe, oyuna katılmağa gelir. Oyuncular ise hazırlıklarını önceden yapmış köyün yetenekli kişileridir. Metin, prova, ezber, gişe gibi dertleri yoktur. Genellikle önceden bilinen oyunu seyircileri ile birlikte oluştururlar. Bu oyunlarda, müzik, dans, aksesuar, kostüm ve makyaj önem kazanmıştır. Salon, sahne, dekor, ışık, efekt gibi ögeler genellikle kullanılmaz.

Olay, taklit ögesi, oyuncu ve seyirci seyirlik oyunların vazgeçilmez unsurlarıdır. Ancak yağmur duası, hastalık tedavisi için yapılan büyüler ve çeşitli özel ayinlerin seyirlik oyunların kapsamına girip girmemesi tartışma konusu olmuştur. Metin And, *Oyun ve Bügü adlı kitabında dramatik oyunu* şöyle niteliyor:

"Dramatik oyunların en ayırıcı özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur. Ancak dramatik olmayan Anadolu seyirlik oyunları vardır. Burada dramatik nitelendirmesi için en az, kendisinden başka bir kişiliği, bir olguyu, bir yaratığı canlandırmayı arayacağız."[1]

Tanzimat'tan önce seyirlik oyun, kukla, karagöz, meddah, orta oyunu ve sirk gösterileri Türk Tiyatrosu'nu belirlerdi. Tanzimat'ın ilanıyla belli metin, sahne, ışık, dekor gibi ögeleri içeren Avrupa biçimi çerçeve tiyatro anlayışı bazı aydınlarımız tarafından geliştirilmeğe, toplu-

mumuza mal edilmeğe çalışılırken bir yandan da özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra geleneksel tiyatro türlerimiz incelenmeye, araştırılmaya başlandı. Bu aşamalardan geçerek, kendimize özgü bir tiyatro kurabileceğimiz düşüncesi bazı aydınlarımızda kuvvetlendi. Avrupa tiyatro anlayışı etkisiyle derlenen, incelenen bu seyirlik oyunlarımızın önceleri tiyatro olup olmadığı tartışıldı, sonra da dekorsuz, metinsiz, ışıksız olmasına karşın tiyatro sayılabileceği düşüncesi filizlenmeye başlandı. Bu anlayışladır ki incelenen, araştırılan seyirlik oyunlarımıza "Köy Tiyatrosu"[2], "Köy Orta Oyunu"[3], "Köy Temsilleri"[4] gibi isimler verildi.

Bugün Türkiyemizde, köy yaşantısının geçerli olduğu yerlerde "Oyun çıkarma", "Oyun yapma", ya da "Seyirlik Oyun" adı altında yapılan iş; ilkel bir tiyatro örneğidir. Tiyatronun iki ana ögesi olan oyuncu ve seyirci ile birlikte oluşur, sanat kaygısından çok toplum ya da din açısından işlevseldir ve bunun kökü Anadolu'nun ilk insanına kadar dayanır. Anadolu'nun en eski uygarlıklarından günümüze kadar birçok töre'nin inancın, küçük küçük değişikliklerle geldiği ya da bugünkü inançların eski Anadolu yaşantısından izler taşıdığı bir gerçektir. Hamit Zübeyr Koşay, *Türk Düğünleri* adlı kitabında şöyle diyor:

"Nikah kıyılırken mendilini düğümleyen imam efendi farkına varmadan belki de eski şamanın rolüne ifa etmektedir. Kız evinden kahve fincanı, çivi vs. çalanları hırsızlıkla, iki düğün alayı karşılaştıkları zaman takaddüm için kavga çıkaranları ahlaksızlıkla itham hususunda istical etmeyelim. Her iki şıkta fert binlerce seneden beri kalan yazısız kanunlara harfiyen itaat ve gizli ayinlerin erkanını yerine getirmekten başka bir suç işlememiştir. Türkiye Türk düğünleri incelenirken Orta Asya unsurları, yerli kültürlerin tesiri ve nihayet İslam tesiri göz önünde bulundurulmalıdır."[5]

Anadolu kültürünü, dolayısıyla seyirlik oyunlarımızı oluşturan etkenler konusunda Metin And şöyle diyor:

"Hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelişmediği gibi, bugün Türkiye Türklerinin kültürü de çeşitli kültürlerin karışması ile oluşmuştur. Anadolu oyunları bakımından burada kısaca bizi: Soy (Orta Asya kültürü), yer (Anadolu kültürü), din (İslam kültürü) ilgilendirmektedir."[6]

Anadolu köy seyirlik oyunlarını öz ve biçim olarak incelerken, bu oyunları biçimleyen ilkel insanın yaşama kavgasından başlayarak, Orta Asya, Anadolu ve İslam kültürlerine, oyunları oluşturması açısından kısaca değinmek gerekir.

Doğaya sıkı sıkıya bağlı olan, yazıyı bilmeyen terbiye ve eğitiminde geleneğin önemli rol oynadığı, politik örgütlenmenin akrabalığa dayandığı, kollektif düşünce tarzının geçerli olduğu ilkel insan ya da topluluk; yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek için büyü, tören gibi çeşitli yollara başvurmuştur. Bu işlemlerin önderliklerini de çoğunlukla büyücüler ya da din adamları yapmıştır. Düzenlenen bu törenler daha çok yaz-kış, yeni yıl eski yıl, bolluk-kıtlık gibi değişim zamanlarında olmuş ve bunun sonucu olarak da belirli bir takvim oluşmuştur.

Her çağda bir yıldan ötekine, toprağın görünüşünün uğradığı büyük değişiklikler insanoğlunu çok uğraştırmış, bu yetkin ve yaygın değişim onu bir ölüm kalım sorunu olarak oyalamıştır. Kendi yaşamının bu değişime ne denli sıkı sıkıya bağlı olduğunu gözleyen insanoğlunun en ilkeli bile bu olgulara ilgi duymakla yetinmemiş, ilginin ötesine de gitmiştir. Kötü sonuçları önlemenin kendi eline baktığına inanmış, büyü sanatıyla mevsimin gelişini geciktirebileceğini veya öne alabileceğini sanmış, yağmur yağdırmak, güneş çıkartmak, hayvanları çoğaltmak, toprak ürünlerini artırmak için törenler düzenlemiştir. Ancak yaz ile kış, ilkbahar ile güzün birbiri ardısıra gelmesinin kendi büyü güçlerini de aşan daha derin bir nedeni olduğunu, güçlü bir etkenin elinde olduğunu nedense sonra anlamıştır. Bitkilerin büyüyüp yok olması canlıların doğup ölmesinin tıpkı insanlar gibi doğup ölen, evlenen, çocukları olan tanrı ve tanrıçaların büyüyüp güçlenip veya azalıp güçten düşmesinin etkisinde oluşuna yormağa başlamıştır.

Sedat Veyis aşağıdaki örnekde ilkellerin bu büyüsel törenlerini dramatik temsil olarak niteliyor:

"Belli zamanlarda özellikle erginlenme törenlerinde, kabile atasını ve efsane kahramanlarını; bunların başından geçen akıl almaz olayları canlandırma dramatik temsillerin esasını oluşturur. Bu oyunlarda oyuncular canlandırdıkları kişileri sembolleyen maske takarlar. Şarkının ve dansın eşlik ettiği bu olağanüstü olayların yeniden canlandırılması söz konusu toplum için büyük bir önem taşır. Ve ancak belli zamanlarda olur. Mitler genellikle kutsal sayıldığı için, bunların canlandırılışı da kutsal bir olay sayılır. Onun içindir ki, mitleri anlatmaya ve canlandırmaya ancak belli kimseler yetkilidir. Dramatik nitelikteki bu oyunlar, kültüre özgüdür ve dinsel alana girer."[7]

Ernst Fischer, sanatın başlangıcını incelerken, sanatın başlangıçta büyü olduğunu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmağa yarayan tılsımlı bir araç olduğunu söylüyor ve bu büyünün bu sanat gücünün ilkel yaşam için görevselliğini şöyle anlatıyor:

"Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten artırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel töneler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılamaya, bireyi topluluğun bir parçası yapmağa yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, büyüden büyük destek görüyordu".[8]

Köy seyirlik oyunlarını oluşturan, biçimleyen önemli bir özellik Orta Asya kültürüdür. Bugün Anadolu'da yaşayan müslüman Türler, Orta Asya'da yaşayan Şamanist Türklerin devamıdır. Orta Asya'nın yaşama biçimi, inanç özellikleri, Anadolu'ya rağmen, İslamlığa rağmen günümüze kadar tümden değişmeden devam edegelmiştir. Bu konuda Abdulkadir İnan şöyle diyor:

"İslam dinini kabul etmiş olan Türkler ve diğer kavimler eski dinlerinden kalan birçok inanç gelenek ve ayinleri yeni dinlerine sokmağa muvaffak olmuşlardır. Bu Şamanizm geleneklerinin çoğu, güya İslam talimatından imiş gibi yüzyıllar boyunca sürüp gelmektedir."[9]

"Umumiyetle müslüman Türklerde Altay Şamanlığı'nın gelenekleri yüzyıllar boyunca unutulmamıştır. X. yy. başlarında İslamiyeti kabul etmeğe başlayan ve XI. yy.'ın ilk yarılarında tamamıyla müslüman olarak Horasan'a geçen Selçuk Oğulları, Dede Korkut hikayelerinden anlaşıldığına göre XV. yy.'da birçok şamanizm geleneklerini muhafaza etmişlerdir. (Matem töreninde ölünün bindiği atın kuyruğunu keserek kurban etmek, aygır kesip 'aş' vermek, kurbanı, adağı nezir edenin çevresinde dolaştırmak, ağacı kutlu saymak vb.). Bu Oğuzların torunları olan bugünkü Anadolu Türklerinde de eski inanç ve göreneklerin derin izlerine rastlanmaktadır. Folklorcularımızın tesbit ettiği alkarası (ahbastı) efsanesi.... bu cümledendir."[10]

Nermin Erdentuğ'un, yaşadığı yöreye yakın olan Hal köyünde yaptığı incelemeler, Abdülkadir İnan'ın az önce Altay Şamanlığı'nın izlerini incelerken değindiği, müslüman Türklerde Alkarası-Albastı efsanesi, bugün Anadolu'da yaşayan müslüman Türklerde, İslamlığın gereği olmamasına rağmen, şamanist etkilerin sürdüğünü gösteren ve canlılığını yitirmemiş örneklerdir. Nermin Erdentuğ, Alkarası için şöyle diyor:

"Alkarası gelmenin, albasmasın diye lohusa yatağı etrafına kara örken (urgan) dolayıp, ayrıca dıgasken yorganına bur çuvaldız sokulur ve lohusalık müddetince de başa mushaf asılır veya konur. Dıgaskoni albasmasın diye riayet edilmesi gereken bazı kaideler (tabular) vardır. a) Çağanın kırkı çıkmadan bir yere çıkılmaz. b) Beşikteki çocuğun ayak dibine su, baş tarafına süpürge bırakmadan ana çocuğu yalnız bırakıp bir tarafa çıkamaz. Bu kaidelere riayet edildiği takdirde çocuğu al basmaz..."

Al basmaması için tedbir alınmadığı takdirde ne olur? Alkarası çocuğun ciğerini çeker (Cinlerin çektiği kastedilmektedir)[11]

Kendi yörem olan Elazığ Ahın'da albasmasın diye yakın işlemler yapılıyordu. Çocuğun kırkı çıkmadan dışarı çıkarılamayacağı, süpürge ve su motifleriyle benzerlik gösteriyor. Orhan Acıpayamlı ise Albasma'nın Türk toplumlarındaki yaygınlığını şöyle anlatıyor:

"Albasmak tabirinden doğan, aynı ruh ve hastalık için kullanılmakta olan tabirlerin Türk topluluklarının arasındaki dağılış tablosunu şu şekilde çizebiliriz: Albastı (Türkiye, Kazan, Orta Türkler) Alkarası (Batı Türkleri) Alacama (Türkiye) Almış Teleut), Almıs (Altay) Albız (Osmanlı) Albış (Uranka-Tuba) Abası (Yakut) Almasu (Türkiye)"[12]

Ölüm ve evlenme törenlerinde de şamanist kalıntılar görüyoruz yurdumuzda. Ölüm törenleri ile ilgili olarak Sedat Veyis Örnek şöyle diyor:

"Dede Korkut'da 'Ölünün aşını vermek' adeti zamanlı ufak tefek değişiklikler göstermiş olsa bile esasta aynı ve çok eskiden bugüne kadar devam eden köklü bir Türk geleneği olmuştur.

Oğuzlara ait destanlarda da ölülere aş vermekten sözedilmektedir...

Ölü aşı töreninin en ilkel şekli Tayga ormanlarında kalmış olan şamanist boylarda görülmüştür."[13]

Şamanizmden günümüze kalan evlenme törenlerinde ortak özellik ise:

"Şamanist ve müslüman Türklerin evlenme törenlerinde müşterek olan şamanizm unsuru gelinin geldiği gün başına saçı saçmaktır. Bu saçı, yukarıda zikrettiğimiz vechile her devirde topluluğun on mühim mahsulünden olmuştur."[14]

Gelinin geldiği gün başına saçı saçmak adetine Malatya ve Elazığ yörelerinde yaptığım araştırmalar sırasında tanık oldum. Gelin, güvey evine gelip kapıdan içeri gireceği zaman, damdan bütün kalabalığın üstüne kuru üzüm, leblebi, para gibi şeyler serpildi. Kalabalık, bu saçıları büyük bir şevkle topladı.

Orta Asya'daki şamanist Türklerin yaşama biçimlerinden günümüze kadar gelen uzantıları kısaca özetledikten sonra şamanizmin kendisinin de ayini ile, müziği ile, giysisi ile belirli günlerde belirli amaçlara hizmet eden törenleriyle oyun olarak seyirlik oyunlara kökenlik edebilecek unsurlarına bakmak gerekir. Tarihte ve Bugün Şamanizm, adlı kita-

bında Abdulkadir İnan bu konuda yeterli örnekleri veriyor.

XVIII. yy.'da Başkurtlarda, Altaylılar, Kırgızlılar, Doğu Türkistan Türklerinde şaman ayinlerine 'Oyun' denilmesi,[15] dokuz gün süren törenlerde yeme içme yapılması, dans edilmesi,[16] 'Aba Tös' ayı tasviri şamanistlerin en çok saydıkları putlardan biri olması,[17] Kırgız şamanlarının perçemleri ve külahlarına taktıkları kuş tüyleri,[18] Tayginum denilen şamanın yılın belirli günleri çalgılarla ayin yaparken bayılıp düşmesi ve ertesi yılın nasıl geceğini anlatması,[19] seyirlik oyunların içeriğini incelerken göreceğimiz bayılıp, ölüp dirilme, ertesi yılın nasıl geçeceği kuşkusu, çalgı, dans, toplu yeme gibi ortak özellikleri örnekleyebiliyor.

İlkel insanın ya da toplumun yaşam kavgası için doğa ile barışık olma gereği üzerine, şamanizm ayinlerini incelersek, içerik olarak, gereksinme olarak bu kurgunun ilkel törenlerin, şamanist ayinlerive seyirlik oyunların aynı tabana oturduğunu görürüz.

Şamanizm ayin, tören ve bayramları da topluluğun yaşam kavgaları daha iyi sürdürebilmeleri için ilkelerin törenleri gibi, oyuncu ve seyircinin içten ve tam katılma olarak seyirlik oyunların çıkış nedeni tabanında; mevsim geçişlerinde, hayvanların üreme zamanlarında yapılıyor.

"Şamanist Türk kavimlerinin ayin ve törenlerini iki kısma ayırmak mümkündür. 1) Muayyen vakitlerde yapılması gereken ayin ve törenler 2) Tesadüfi olaylar dolayısıyla yapılan özel ayin ve törenler. Muayyen vakitlerde yapılan ayinler ilkbahar ve güz mevsimlerinde yapılan ayinlerdir ki, bunların çok eski devirlerden beri yapılagelmekte olduğuna şüphe yoktur."[20]

"Sonbahar bayramı kötü ruhlardan korunma amacıyla yapılırdı. Bu bayrama Abası-Isıaga (Kötü ruhlara saçı) denirdi."[21]

Belirli günlerde oynanan seyirlik oyunlar da yukarıda anlatılan şamanizm törenlerine büyük ölçüde benzerlik gösteriyor. İlkbaharda doğanın canlanışı kutlanıyor. Sonbaharda ise toplanan ürünler ve gelecek kışın değişecek yılın verimli gelmesi için oyun çıkartılıyor. Hayvanlarla ilgili olarak da özellikle koyunlar için "saya gezme" denilen oyun çıkartılıyor döldökümünün yüzüncü günü.[22]

İlkellerde de, şamanizmde de Anadolu'nun Türkler gelmeden önceki uygarlıklarında da sadece kültür ve biçim ayrılıkları dışında, aynı çatıda, aynı gereksinmede törenler yapılıyordu. Mitler yaşatılıyordu.

Bugün bize biras kalan Anadolu İ. Ö. 5.000-2000 yılları arası neolitik ve kalkolitik devirleri yaşamış, 2000 yılından günümüze kadar ise Hitit, Urartu, Frig, Lidya, Hellenistik, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı uygarlıklarını yaşamıştır.

Bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayan halkımızın yaşama biçimlerini, hem kendinden önce Anadolu'da yaşayan uygarlıkların, hem de kendisinin Orta Asya'dan getirdiği kültür temelleri üzerine kurduğunu; Kalkolitik çağdan beri gelmekte olan mezarlara yiyecek, içecek, eşya bırakmak adetinin bugün de bazı yörelerimizde yaşamakta oluşu, örneklenmeye yetebiliyor.

"Anadolu'nun beşiklik ettiği eski kültürlerde görülen mezarlara hediye, yiyecek, içecek, kişisel eşya bırakan adetine, bugün de yurdumuzun çeşitli yörelerinde rastlanılmaktadır. Öntarih Anadolusu'nda, mezarlara hediye bırakmak, ölülere yemek, içki sunmak ve dünyada işine yarayan eşyayı beraberinde götürmesini sağlamak adeti vardır. Batı, Orta ve Doğu Anadolu'da Kalkolitik çağın ölü hediyeleri, içine yemek ve içki konulan çanak çömleği, ölünün madenden yapılan kişisel süs eşyasını taştan bıçağını ve topuz başını kapsamaktadır. Öntarihte Anadolu'da din ve kültürle ilgili ölü hediyelerinin en güzel örneklerini Alacahöyük Mezarı vermiştir."[23]

Yurdumuzda yaşayan bazı geleneklerin müslümanlığın yasaklarına rağmen Öntarih Anadolu'sundan ve Oğuz Türklerinden beri gelebildiğini Sedat Veyis Örnek, Anadolu Folklorunda Ölüm, adlı kitabında örnekliyor:

"İslam dini, halk tarafından yerine getirilen ölümle ilgili adet ve işlemlerin çoğuna olduğu gi-

bi 'ölü yemeğine'de karşı çıkmakta, başsağlığı için toplananlara yemek hazırlamayı kederli olayla çelişkili görmekte İslamiyete aykırıdır demekte, ancak ölenin evinde bulunanlara komşuları tarafından yemekler gönderilmesinin doğruluğu kabul edilmektedir."[24]

Anadolu'nun Türklerden önceki uygarlıklarının ilkellerden beri süregelen tören, bayram ve mitlerin, seyirlik oyunlara kökenlik etmesi açısından incelediğimizde, belirli günlerde oynanan seyirlik oyunlarda gördüğümüz ana çatıyı, kurguyu görürüz. Yeni-eski, iyi-kötü, bolluk-kıtlık, ak-kara, yaz-kış çatışması doğanın düzenli değişimlerine uygun olarak belirli günlerde tören ve bayramlarla kutlandı. Mitler yaratıldı.

Anadolu ve çevresinde; Mısır'da, Mezopozamya'da, Trakya'da değişik isimlerle aynı gereksinmeden doğan, doğa güçlerini tanrılaştırma, bu tanrılara törenler düzenleme, bu törenlerin toplumun yaşantısını kolaylaştırma içerikliliği seyirlik oyunların temel taşlarını oluşturdu. Belirli günlerde oynanan töresel ve büyüsel seyirlik oyunlara ışık tutması açısından tanrıların ve tanrılar adına düzenlenen törenlerin ve bu törenlerin ortak yanlarının belirlenmesi gerekir.

Suriye, Frigya, Mezopotamya, Mısır, Trakya ve Anadolu'da Attis, Adonis, Tammuz, Osiris, Demeter, Persephone, Dionisos gibi tanrılar doğanın her yıl düzenli değişimlerinde, yazı, kışı, bolluğu, bereketi simgelerdi. İnsanların yaşaması için gerekli olan ürünler, bu ürünlerin bollaşması tanrı kişiliğinde sembollenir ve bu sembollere, tanrılara, yılın belirli günlerinde törenler düzenlenirdi.

Bir bolluk tanrısı olan Mezopotamya tanrısı Tammuz'un öyküsü, Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatrosu Tarihi adlı kitabında şöyle anlatılıyor:

"Tammuz, bir Sümer tanrısıydı. Sümerliler Orta Asya'dan göç etmişlerdi. Dilleri de Türklerinki gibi, Ural-Altay dillerindendi. Babillilerin inancına göre, Tammuz, İştar'ın kocası ve sevgilisiydi. Bitkilerin artık yeşermediği sonbahardan sonra ortadan kaybolur, toprak altına girerdi. Tanrıça iştar onu aramağa koyulurdu. Tammuz'un yokluğunda her türlü üreme ve yeşerme duruyordu. İştar'ın onu bulması onunla birleşmesi ve dünyaya yine bolluk getirmesi gerekiyordu. İştar, sevdiği Tammuz'u aramağa çıkmadan önce yaşama suyunda yıkanır arınırdı. İlkbaharda İştar, Tammuz'u bulur ve onların birleşmesinden herşey yeniden canlanmağa, yeşermeğe başlardı. Doğada bitkilerin yeşermesi ve hayvanların üremesi Tammuz'un yeniden dünyaya dönmüş olduğunu gösterirdi."[25]

Örnek olarak aldığımız Mezopotamya tanrısı Tammuz; üreme, yeşerme, bolluk simgesi olarak sonbalarda, mevsim kışa girerken toprak altına giriyor, kayboluyor. İlkbaharda doğanın canlandığı sıralarda İştar'la birleşip toprak üstüne çıkıyor. Diğer tanrıların mitleri de aynı çatıda:

Batı Asya, Frigya tanrısı olan Attis, Tammuz gibi bir bitki tanrısıdır. Sonbaharda ölümü yasla, ilkbaharda dirilmesi sevinçle kutlanır. Bir bolluk tanrısıdır.[26] Demeter, Persephone ve Dionisos da aynı vurguda; bunlar da Anadolu ve Trakya'nın hasat, tarım ve bolluk tanrılarıdır. Toprak altında kaldıkları zaman üreme duruyor, yeryüzüne çıktıkları zaman ise üremeye, yeşerme başlıyor. Diğer tanrılara göre Dionisos'un ayrıcalığı, Antik Yunan Tiyatrosu'na beşiklik etmesidir.[27]

Belirli günlerde oynanan seyirlik oyunların, özellikle toprakla ilgili olanlarının mevsim değişme zamanlarında, yaz-kış geçişlerinde oynandığını bu belirli zamanların da Şamanist Türklerden, Anadolu uygarlıklarından, hatta ilkel uygarlıklardan beri geldiğini örnekledikten sonra seyirlik oyunların özünü ve biçimini daha tutarlı bir biçimde inceleyebiliriz.

1 And, Metin, *Oyun ve Bügü,* Ankara 1974, s-119.
2 Koşay, Hamit Zübeyr, *Türkiye Türk Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme,* Ankara 1944, Maarif Matbaası, c. X.
3 And, Metin, *Oyun ve Bügü,* Ankara, 1974, s-85.
4 Örnek, Sedat Veyis, *100 Soruda İlkellerde Din, Büğü, Sanat, Efsane.* Gerçek Yayınevi, İst. 1971 s. 183-184.
5 Fischer, Ernest, *Sanatın Gerekliliği,* çev. Cevat Çapan, Der Yayınevi, Şubat, 1968, s. 37.
6 İnan Abdülkadir, *Tarihte Ve Bugün Şamanizm,* T.T.K. Basımevi, Ank. 1954, s. 204.
7 İnan, Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizm,* T.T.K. Basımevi, Ank. 1954, s. 97.
8 *A.g.e.* s. 102.
9 Döldökümü, erkek ve dişi koyunların çiftleşmesi; yüzüncü gün ise, kuzunun ana karnında tüylendiği gün.
10 İnan, Abdulkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K. Basımevi, Ank. 1954, s: 207.
11 Erdentuğ, Nermin, Ha! Köyü'nün Etnolojik Tetkiki, A.Ü.D.T.C.F. Yay. A.Ü. Basımevi 1968, s: 92-93.
12 Acıpayamlı, Orhan, Türkiye'de Doğumla İlgili Adet ve İnanmaların Etneloji Etüdü, T.T.K. Basımevi Ank. 1961, s:80-81.
13 Örnek, Sedat Veyis, Anadolu Folklorunda Ölüm, A.Ü. Basımevi 1971 Ankara, s: 89-90.
14 İnan, Abdulkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K. Basımevi Ank. 1954, s: 167.
15 İnan, Abdulkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K. Basımevi Ank. 1954, s: 113.
16 Aynı s: 19.
17 Aynı s: 46.
18 Aynı s: 85.
19 Aynı s: 8.
20 İnan Abdulkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K. Basımevi, Ank. 1954, s: 97.
21 Aynı s: 102.
22 Döldökümü, erkek ve dişi koyunların çiftleşmesi, yüzüncü gün ise, kuzunun ana karnında tüylendiği gün.
23 Örnek, Sedat Veyis, Anadolu Folklorunda Ölüm, A.Ü. Basımevi, 1971, Ank. s: 72.
24 Örnek, Sedat Veyis, Anadolu Folklorunda Ölüm, A.ü. Basımevi, 1971, Ank. s: 89.
25 Nutku, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi, A.Ü. Basımevi 1971, Cilt I, s: 18-19.
26 Ard, Metin, Dionisos ve Anadolu Köylüsü, Elif yay. İst. 1962 s: 15
27 Boğanç, Cahit, Anadolu Mitolojisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967. s: 45-47.

DARÜLBEDAYİ'DEN İSTANBUL ŞEHİR TİYATROLARI'NA

PROF. DR. ÖZDEMİR NUTKU
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Ülkemizde hiçbir topluluk, İstanbul Şehir Tiyatroları kadar sürekli ve uzun ömürlü olamamıştır. Bu sanat kurumu geleneğimizin bir parçası, tarihimizin bir kesitidir. Bugün artık korunması ve devamı mutlaka sağlanması gereken kültür varlıklarımız içinde yer alır. 1914'ten bu yana, büyük yol kateden bu tiyatronun tarihinde birçok sanatçının, yöneticinin ve belediye başkanının emeği, teri ve savaşımı vardır. Bu kadar da değil, bu tiyatronun gelişmesi uğruna büyük oyuncular, büyük sanatçılar, sahne arkasının adsız kahramanları genç yaşta yitip gitmişlerdir. Bu kurum, tiyatro tarihimizin bir kültür anıtıdır.

1965 yılında, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın elli sanat yılını kapsıyan araştırmamı[1] yaparken, bu sanat kurumunun ne büyük çabalarla, özverilerle ortaya çıkıp yaşam savaşı verdiğini çok yakından izlemiştim. Şimdi bu araştırmanın bugünlere kadar geliştirilmesi ve yeniden yayımlanması gerektiğini hissediyorum. Böyle kısa bir yazıda, zengin bir geçmişi olan bu kurumu yeterince ele almak olanaksız olduğu için, yalnızca bu kurumun nasıl geliştiğini gösteren odak noktaları üzerinde durarak panoramik bir özet yapmakla yetineceğim.

KURULUŞ

İstanbul'un kültürlü ve ilerici belediye başkanlarından biri olan operatör doktor Cemil (Topuzlu) Paşa, 1914 yılında, doğalcı tiyatronun kurucularından, ünlü tiyatro adamı André Antoine'ı Fransa'dan İstanbul'a davet ederek "Güzellikler Evi" anlamına gelen "Darülbedayi"nin kurulmasına önayak oldu. "Darülbedayi" bir yandan tiyatroya oyuncu yetiştirecek, öte yandan da müzik eğitimi yapacak bir okul olarak düşünülmüştü. O güne kadar Türkiye'yi yalnızca gazetelerdeki yetersiz bilgiye dayanarak bilen, dünyaca ünlü Antoine'a yardımcı olması için Reşat Rıdvan[2] görevlendirildi. Belediye bütçesinden 12.000 Frank ayrılarak üç ay için çağrılan Antoine, Birinci Dünya Savaşı'nın patlaması ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransa karşısında yer almasıyla, ancak dört hafta durabilmiş ve palaspandıras ülkesine geri dönmek zorunda kalmıştı. İstanbul'da kaldığı süre içinde ders izlencesini hazırlamış, okula başvuran adayların giriş sınavlarını yapan kurula başkanlık etmişti. Sınava, sonradan adı duyulan birçok ünlü arasında, daha önce 1912'de Hamlet rolüyle tiyatro çevresinde tanınan Muhsin Ertuğrul da girdi ve sınavı kazanarak Antoine'nın dikkatini çekti.[3] Sınav kurulu bu genci aynı zamanda yardımcı öğretmen olarak okula kabul etti. Antoine, Türkiye'ye hangi düşüncelerle gelmişti? Onun ne yapmak istediğini, dostu Georges Ancey'e İstanbul'dan yazdığı 28 Temmuz 1914 günlü mektubundan anlıyoruz: *"Bu saf kişiler, benden , bizim Comédie Française örneğinde bir ulusal tiyatro ile bir oyunculuk okulu kurmamı istiyorlar. Elbette ne*

Tepebaşı'ndaki kışlık tiyatro.

oyuncuları, ne öğretmenleri, ne öğrencileri, ne dekorcuları, ne de tiyatroları var. Bütün bunları Ekim'in birinde hazır edecek biçimde çalışıyorum." Bu mektubundan altı ay kadar sonra, Antoine, bir Amerikan gazetesine verdiği demeçte ise şöyle demektedir: *"Türk hükûmetinin çağrısı üzerine, Fransız üslûbunda ve özellikle Fransız oyunları oynayacak ödenekli bir konservatuvar ve tiyatro kurdum."*[4]

BOCALAMA SÜRECİ

Sınavlar bittikten sonra, dersler tam başlamak üzereyken savaş çıktı. Antoine, ünlü "Şark Ekspresi" ile Paris yolunu tuttu. Belediye, 4 Ağustos 1914 tarihli günlük gazetelere, olağanüstü durumdan dolayı "Dar'ül-bedayi"nin açılışını ertelediğini bildiren bir ilân verdi. Şimdi ne yapılacaktı? Reşat Rıdvan "Dar'ül-bedayi" düşüncesinin unutulmaması için basında ve dolayısıyla kamuoyunda yankı bulacak bir açılış töreni düzenleme işine girişti. Aynı yılın Kasım ayı içinde düzenlenen bu açılış töreninde, konuşmalar yapıldı, tiradlar, şiirler okundu, Türk ve batı müziğinden örnekler çalındı. Reşat Rıdvan'ın açılış konuşması bittikten sonra Müzik Bölümü Başkanı Ali Rıfat Bey, *"dört beş yıllık bir çalışmayla bir operanın doğacağını"*, belirtti. Bütün bu coşkulu ve umut dolu konuşmaların ardındaki gerçek hiç de iç açıcı değildi. Darülbedayi resmen kapatılmıştı. Cemil Paşa'dan sonra belediye başkanı olan İsmet (Canpolat) Bey, otuzyedi maddelik bir yönetmelik hazırlatarak konuyu yeniden canlandırdı. 1914 yılının Kasım ayında başlıyan çalışmalar, 1915 yılının Ocak ayında tamamlandı. Bu yönetmeliğe göre, Darülbedayi yalnızca bir okul değil, aynı zamanda temsiller verecek bir tiyatro topluluğu niteliğini kazanıyordu. Ne ki, kısa bir süre içinde verilen ve yeterli olmıyan bir eğitim sürecinden sonra, Dar'ülbedayi, giderek bir okul olmaktan çıkıp bir tiyatro topluluğu olma yoluna girdi.

Kasım 1914 tarihli açılış programı ve Darü'l-Bedayi'nin isim babası Ali Ekrem Bey.

Bu durumun ilk belirtisi, 13 Ocak 1915 gecesi düzenlenen gösteri ile ortaya çıktı. Bu gösteri, Hugo'nun *Ruy Blas*'ından bir parçayı, onbeş dakikalık gülünç bir monologu, uzun bir şiiri ve tek bölümlük *Altı Aydan Beri* adlı bir güldürüyü kapsıyordu. Bu gösteriden sonra oyunculuk eğitiminden çok oyun hazırlama önem kazandı. Örneğin, Mınakyan'ın denetiminde, Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi ile Kuşdili'nde yedi sekiz oyun birden çalışılmaya başlandı. *Darülbedayi*'nin bu çalışmaları 1916 yılının Ocak ayında halka oynadığı *Çürük Temel*'e[5] kadar sürdü.

DAĞINIKLIK DÖNEMİ (1916-1926)

Bu on yıllık dönem kurumun her an dağılma tehlikesiyle karşılaştığı bunalım sürecini kapsar. Kurumun parasal durumu kötüydü, yeterli sayıda yetişmiş oyuncusu yoktu ve yönetimde sen-ben kavgası başlamıştı. Üstelik bir okul niteliğini yitirmiş olan kurum, henüz tam olarak hazırlanmadan bir tiyatro topluluğu olarak seyircinin karşısına çıkmıştı. Belediye'nin 1 Kasım 1920 günlü toplantısında bu kurum için yeni bir yönetmelik hazırlanmasına karar verilmiş ve bu yönetmenlikle Dar'ül-bedayi yalnızca bir tiyatro topluluğu olarak kabul edilmişti. Yönetmelik, koşullar sağlandığı takdirde, bu topluluğa bir de okul eklenmesine olanak veriyordu. Elbette, bu durumda, böyle bir okul uzun yıllar kurulamadı. Böylece *"önce okul sonra tiyatro"* düşüncesi tersine çevrilerek dünyanın hiçbir yerinde görülmeyen bir çözüm ortaya konulmuş oldu: "Önce tiyatro, sonra okul."

Okulsuz tiyatronun bir işe yaramıyacağına inanan Muhsin Ertuğrul, büyük parasal sıkıntılarına karşın, 1920 başında Almanya'ya gitti ve orada Max Reinhardt, Victor Barnowsky gibi büyük yönetmenler yanında kendini yetiştirme yolunu tuttu. 1921'de İstanbul'a döndüğünde 150 lira aylıkla Darülbedayi'ye yönetmen olarak atandı. Kurumun temel direkleri olan Ahmet Muvahhit, İsmail Galip (Arcan), Behzat Hâki (Butak) ve Raşit Rıza (Samako), onunla birlikte Darülbedayi'ye yeniden girdiler. Ancak yönetim kurulu içindeki çekişmelerin sonu gelmiyordu. Parasızlık ise çeşitli huzursuzluklar doğuruyordu. Bu da sanatçıların çalışmalarını aksatıyordu. Bu

durum karşısında, sanatçılar kendi aralarında anlaşarak yönetim işinin sanatçılara verilmesi gerektiği üzerinde karar verdiler. Sanatçıların bu kararı, onlar adına, Muhsin Ertuğrul tarafından yönetim kuruluna iletilince kızılca kıyamet koptu. Yönetim kurulu, başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere kararlarında direnen sanatçıları Darülbedayi'den attı. Muhsin Ertuğrul yeniden Almanya'ya gitti ve sinema çalışmalarına girerek ekmeğini orada kazanmıya başladı.

Muhsin Ertuğrul dışarda çalışadursun, Darülbedayi'den çıkan sanatçıların bir bölümü Yeni Sahne adında bir topluluk kurdular. Bu topluluğun özelliği, tiyatro tarihimize ilk kez disiplinli bir sahneleme çalışmasını getirmiş olmasıdır. Ne ki topluluk on ay sonra parasızlıktan dağıldı. Bunun üzerine, sanatçılar, Eliza Binemeciyan'ın önerisi üzerine Türk Tiyatrosu adında yeni bir topluluk kurdular. Bundan önceki toplulukta anaparayı sağlıyan varlıklı biri vardı. Ancak bu yeni topluluk anaparasız ve korunaksızdı; sanatçıların belli bir gelirleri de yoktu. Bu süre içinde, Almanya'dan dönen Muhsin Ertuğrul Bahçekapı'da bir film işleri bürosu açtı.

30'lu yıllarda salonda bir temsil

Darülbedayi'nin tam anlamıyla dar boğaza girdiği sıralarda, Muhsin Ertuğrul Türk tiyatro tarihi açısından ilk örnek diyebileceğimiz bir topluluğu Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde gerçekleştirdi. Oyun seçimi, oyun düzeni ve seyirci açısından büyük bir başarıyı getiren 1924/1925 döneminde gerçekleştirilen bu atılım, ne yazık ki, yine parasızlık yüzünden dönem bitiminde sona erdi. O sırada, basın, *"Darülbedayi can çekişiyor"*, başlıklarını atmıya başlamıştı bile... Hatta tiyatronun yakınında olan kişiler *"can çekişiyor"* sözüne *"öldü"* diye karşı çıktılar.

1926 yılının sonlarına doğru, Darülbedayi'nin yeni bir düzene, bu kez doğru bir yola doğru yöneltildiğini izleriz. O sırada, belediye başkanlığına getirilen Muhittin Üstündağ, İstanbul'un sanat işlerine çok önem veriyordu. Aynı yıl hükûmetin de sanat işlerine daha yoğun bir biçimde eğildiği görülür. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir "Sanayi-i Nefise Müdürlüğü" ve "Encümeni" kurulması İstanbul Belediyesi'nin "Darülbedayi" konusunda atacağı adımları da kolaylaştırmıştır. Yeni bir yönetmelikle bütçe, sanatçı aylıkları ve yönetsel konular düzenlenmiştir. En önemlisi de, dış ülkelerdeki çalışmalarını tamamlayıp yurduna dönen Muhsin Ertuğrul'un bu kurumun başına geçirilmiş olmasıdır.

İLK DİSİPLİNLİ VE DÜZENLİ DÖNEM (1927-1930)

1927/1928 tiyatro dönemi, gerek yönetim işlerini düzenleme, gerekse sanat çalışmalarını disiplinli bir biçimde yürütme açısından Darülbedayi'nin gelişim tarihi içinde bir dönüm noktasıdır. Bu olumlu gelişimde, Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ kadar Hükûmet'in de payı vardı. 26 Haziran 1927 günlü ve 1167 sayılı yasa, sanat gösterilerinde ilk kez bir kolaylık sağlıyordu: *"Maarif Vekâleti'nce terbiyevî mahiyette sayılacak müesseselerin verecekleri konserler ve temsillerden istihlâk vergisi alınmaması bu kanunla kabul edilmiştir"*[6], deniliyordu. Ayrıca, Muhittin Üstündağ'ın, İstanbul'un kültür ve sanat yaşamına hız vermesinde gösterdiği çaba da burada saygıyla anılmalıdır.

Muhsin Ertuğrul yönetiminde durmadan gelişmeye başlıyan Darülbedayi'nin bu dönemdeki oyun dağarına bakacak olursak, önceki dönemin ucuz bulvar güldürüleri, kötü uyarlamaları yerine, tiyatro tarihinin büyük yapıtlarına yer verildiğini izleriz. Ayrıca, bu dönemden başlıyarak yerli oyunlara bir öncelik tanınmıştır. Muhsin Ertuğrul, birçok yazarı sahne oyunu yazmıya özendirmiş, bunlar arasında pek başarılı olmayanları bile, yazarları özendirmek için, sahnelemiştir. Sanatçının bu dönemde hazırlamış olduğu, sahne çalışmalarına ışık tutan içtüzük de tiyatro tarihimiz içindeki ilk disipline ilişkin belgedir. İlerde bir devlet tiyatrosu kurulması düşüncesi de yine 1927'de Ankara'ya turne yapan sanatçıların önerisiyle

ivme kazanmıştır. Aynı yıl İstanbul'da, öteki sanat dalları ile birlikte, tiyatro eğitimini de öngören "Sanayi-i Nefise Birliği" kurulmuş ve bu dernek Halkevleri açılıncaya kadar olumlu çalışmalar yapmıştır. Belki de ilk tiyatro okulu bu sayılabilir.

1930 yılında yürürlüğe giren "Belediyeler Yasası"nın 15. maddesinin 59. fıkrası belediyeleri "ihtiyarî" (isteğe bağlı) bir görev olarak tiyatro binası yapmak ve tiyatro topluluğu kurma hakkını tanımıştır. Bu yasayla kurum daha sağlam bir temele oturmuştur; çünkü artık bir *"dilenci kurum"* olmaktan çıkıp belediyeden ödenek alan bir tiyatro durumuna gelmiştir.

Darülbedayi'nin bu ilk düzenli döneminde Edebî Heyet ile sanatçılar arasında yine anlaşmazlık çıkmış ve bunun sonucu 1928/1929 döneminde bu kurulun yerini Dramaturgluk almıştır.

GELİŞİM DÖNEMİ (1931-1946)

Bu dönemi denemeler ve yenilikler aşaması olarak kabul edebiliriz. Atılan adımların en önemlisi, hiç kuşkusuz, kurum yapısı içinde bir Çocuk Tiyatrosu'nun gerçekleştirilmesidir. 1930 yılında başlayan çalışmalar, 1935/1936 döneminde ilk çocuk oyunun oynanmasıyla sonuçlanmıştır. Muhsin Ertuğrul, bu arada ünlü pedagog, profesör İvan Arkin ve Rus çocuk tiyatroları genel sanat yönetmeni Natalie Satz'ın çalışmalarını inceledikten ve onlarla bir süre çalıştıktan sonra, çocuk tiyatrosunu yaşama geçirmiştir. Bugünün tiyatro adamları, seyircisi, tiyatro alışkanlığı ve tiyatro sevgisi işte bu çocuk tiyatrosu sayesinde gelişmiştir. Onun için de, ülkemizin bu ilk düzenli çocuk tiyatrosu tiyatro tarihimiz içinde başka bir dönüm noktasıdır.

Bu dönemin Türk tiyatrosuna getirdiği yeniliklerden bir başkası, yerli oyunların oynanması için gösterilen özel çabadır. Yerli oyunların oynanmasındaki artışa karşılık yabancı dillerden uyarlamalar azalmış, ilerinin birçok ünlü oyun yazarı başlangıçlarını yapma fırsatını elde etmişlerdir. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu adını alan kurumun operet oynaması uzun süren tartışmalara yol açmıştır. Eleştirmenler, tam olgunluğa erişmeden Şehir Tiyatrosu'nun operet oynamasına karşı çıkmışlardır. Öte yanda, bu operet gösterileri, tiyatro seyircisinde gözle görülür bir artmaya neden olmuştur. Nitekim, Muhsin Ertuğrul, *"değerli oyunları oynayabilmek için"* geçici bir süre operet oynama zorunda olduklarını belirtmiştir.

1931 yılında, kuruma bağlı bir "Tiyatro Meslek Okulu"nun kurulması da bu dönemin önemli olaylarından biridir. Bundan sonra 1933'te, Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi başkanı besteci Joseph Marx İstanbul'a çağrılmış ve okul yenibaştan düzenlenmiştir. Bu okul, 1936'da, Ankara'da Carl Ebert'in yardımıyla kurulan Devlet Konservatuvarı'nın kaynağı sayılabilir.

Franz Lehar

Tebessümler Diyarı

ROMANTİK OPERET
3 PERDE

SAHNEYE KOYAN :
ELMAR VOİGT

ŞEF :
PİNO TROST

KOREOGRAFİ :
GEORGE MAKEDONSKY

KORO ŞEFİ :
MUHİDDİN SADAK

DEKOR :
ATIL YALKUT

KOSTÜM :
TÜRKAN UNAT

Reji Asistanı :
NEDRET DERİŞMAN

SAVAŞ SONRASI DÖNEMİ (1947-1958)

1931 yılında yapılan dördüncü yönetmelikten sonra, 1949'da yeni bir yönetmelik hazırlanarak yeni bir yönetim ve kadro düzeni getirilmiştir. 1 Aralık 1949'da yürürlüğe giren bu yönetmeliğe göre, Şehir Tiyatrosu, İstanbul Belediyesi'ne bağlı katma bütçeli bir sanat kurumudur. Buna göre, tiyatro üç ayrı bölümde çalışacaktır: Dram, Komedi ve Çocuk...

Bu dönemde, önce Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Tatbikat Sahnesi'nde ve sonra da Devlet Tiyatrosu'nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul'un yerine, Avusturya asıllı sahne tasarımcısı Max Meinecke Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilmiştir. Sahnelediği oyunlarla ünlü yönetmen Max Reinhardt'ın bir uzantısı ve hazırladığı tasarımlarla Alman Dışavurumculuğu'nun temsilcisi olarak görülen Meinecke[7] döneminde oyun dağarında yerli oyunlar azalmış, ama buna karşılık iki ayrı yerde Şehir Tiyatrosu'na bağlı sahneler açılmıştır. Bunlardan biri Eminönü Bölümü, öbürü de bugün sinema olarak kullanılmakta olan Beyoğlu'ndaki Yeni Tiyatro'dur.

Özellikle, Orta Avrupa tiyatrosunu tanıtmış olan Meinecke, yeni bir soluk olarak Şehir Tiyatrosu'na katkıda bulunmuştur. 1952/1953 döneminden itibaren kuru-

mun başında bulunan Meinecke, tiyatroyu yenileme işinin ancak halka dayandığı takdirde anlamlı olduğu düşüncesiyle, bir ara Gülhane Parkı'nda gösteriler düzenlemiştir. Tiyatroyu *"bir bayram niteliği içinde"* görmüş ve Şehir Tiyatroları'nın etki alanını genişletmek istemiştir.

ŞEHİR TİYATROSU'NUN YÜKSELME DÖNEMİ (1959-1966)

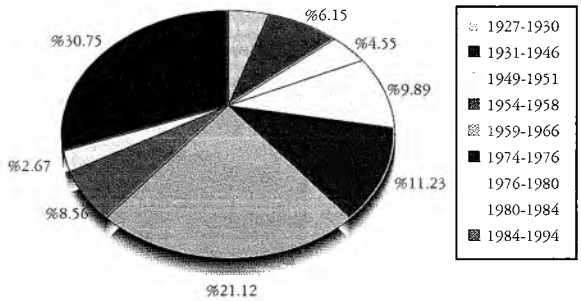
Ankara'daki Büyük Tiyatro'da balo vermek isteyen, o dönemin Milli Eğitim Bakanı[8] ile *"Ben bu kutsal tapınağı içkicilerin mekânı yapmam"*, diye çatışan Muhsin Ertuğrul, 1958'de, şapkasını aldığı gibi makamını terketmiş ve İstanbul'a dönmüştür. İstanbul'da daha önceden kurduğu Küçük Sahne'nin başına geçmiş ve orada, o dönemde Türkiye'de kimsenin oynamıya cesaret edemediği oyunları sahnelemiye başlamıştır. O sırada, Şehir Tiyatrosu, basında ve kamuoyunda eski sevimliliğini yitirmiş bulunuyordu. Haldun Taner, bu kurumu *"çürümüş bir tekne"*ye benzetiyordu. Taner'e göre, *"ikinci kümeye düşmüş olan"* bu eski şampiyonun belini doğrultması için, sanatçısıyla, oyun seçimiyle bir *"gençlik aşısı"*na gereksinimi vardı.

Hamlet oyununun provasında Muhsin Ertuğrul, Vahit Turan ve Halide Edip Adıvar (1941).

Öte yanda, sanatçılar, haklı olarak hükûmetin Devlet Tiyatrosu'na gösterdiği ilginin yarısını bile Şehir Tiyatrosu'na göstermediğinden yakınıyordu. Sanatçılar, 1958 yılında, hâlâ 1949 yılının kadro dengelemesine göre, aylık alıyorlardı. Tiyatronun teknik olanakları da geliştirilmemişti. Yazarların bir bölümü, Şehir Tiyatrosu'nun yıkılıp yeni baştan kurulmasını isterlerken, başka bir bölümü de, birtakım reformlar yapılabileceğini belirtiyorlardı. İstanbul Belediyesi meclis üyeleri ise, Şehir Tiyatrosu'ndaki *"otorite zaafı"*ndan söz ediyorlardı. Sızıldanma konusu olan bir başka şey de yerli oyunlara az yer verilişiydi.

İşte bütün bunları düzeltecek, basının, kamuoyunun ve sanatçıların kurumun başına geçmesini istedikleri tek bir adam vardı: Muhsin Ertuğrul. 1959 yılının Haziran ayında, Muhsin Ertuğrul yeniden Şehir Tiyatroları başyönetmenliğine atandı. Oniki yıl sonra, büyük emek verdiği tiyatronun sanat işlerinin sorumluluğunu yeniden sırtlanan sanatçı, Şehir Tiyatroları'nı, hiç beğenilmeyen durumundan kısa bir sürede kurtardı ve bu kurumu o dönem içinde ülkenin en üretken tiyatrosu durumuna getirdi. Muhsin Ertuğrul neler başarmıştı? Bu başarıya karşın, 1966 baharında görevine neden son verilmişti? Bu soruları kısaca yanıtlamak gerekir.

Muhsin Ertuğrul'un ilk ele aldığı şey, tiyatroyu geniş halk yığınları arasında yaşanır duruma getirmekti. Bir yandan "Bölge Tiyatroları Yasası"nın[9] çıkarılması için büyük çaba harcıyor, öte yandan da İstanbul'un çeşitli semtlerinde tiyatrolar açmaya çalışıyordu. Geniş yığınlara yönelme girişimiyle ucuz halk matinelerini gerçekleştirmiş olması önemlidir. Sanatçı, 1960 yılında Kadıköy Tiyatrosu'nu, 1961'de Üsküdar ve Fatih Tiyatroları'nı, 1962'den itibaren Rumelihisarı surları içindeki yazlık tiyatro ile Zeytinburnu Tiyatrosu'nu halkın hizmetine sundu.[10] Onun bu tutumu, daha önce Ankara'da açtığı semt tiyatroları ile Ankara ve İstanbul dışındaki birkaç kentte kurduğu Devlet Tiyatroları'nın bir uzantısıdır.



Dikkat edilecek olursa, yerli oyunların en çok oynandığı dönemler, M. Ertuğrul'un bu kurumun başında olduğu zaman dilimleridir.

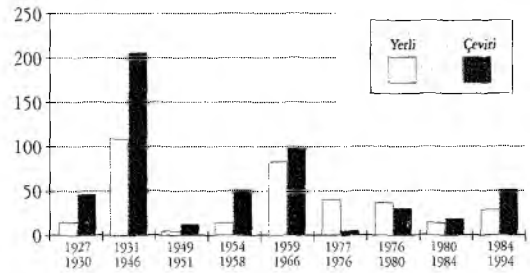
"Şehir Tiyatroları" açısından, bir başka olumlu çaba da, Muhsin Ertuğrul'un bu tiyatrodan uzaklaşmasıyla kaldırılan öğrenci gösterilerinin yeniden programa alınmasıdır. Orta öğretim başlangıcındaki öğrencilere özel gösteri-

ler hazırlanmış ve basında olumlu yankılar bulmuştur. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılmış bazı sahne yapıtlarının yeniden düzenlenerek öğrencilere sunulması yanısıra, yerli oyunlara da öncelik tanınmıştır. 1959/1960 döneminde sayısı 1'den 7'ye çıkarılan yerli oyunlar 1960/1061'de 9'a, 1961/1962'de 16'ya fırlamıştır.

Gerekli görülen "gençlik aşısı" ise Muhsin Ertuğrul'un bu dönemdeki yönetimi sırasında gerçekleşmiştir. Bugünün ünlü sanatçıları, o günün genç, yetenekli, ama deneyimsiz sanatçıları olarak Şehir Tiyatroları'na alınmışlardır. Bunlar arasında günümüzün tanınmış yazarları, başarılı oyuncuları ve yönetmenleri vardır. O dönemde, tiyatroya alınan genç sanatçı gücü, daha sonra Türk tiyatrosu açısından yönlendirici önem taşımıştır.

Şehir Tiyatroları'nın bu dönemdeki grafiği sürekli bir yükseliş gösterir. Muhsin Ertuğrul'un başta bulunmadığı dönemlere oranla oyun dağarındaki yapıt sayısı nitelik ve nicelik yönünden artmıştır. Ancak bu başarılı gidişe karşın, üzücü bir olay olmuştur. Tiyatro'nun 31 Mart'ı diyebileceğimiz bu olayda, Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununun gösterilişi sırasında tiyatroya saldırılmış, afişler yırtılmış, camlar kırılmış, sanatçılar tartaklanmıştır. Bu saldırı, daha sonra yurdun çeşitli yerlerinde tiyatrolara yapılan saldırıların ilk işareti olmuştur. Bu gericilik eyleminden birkaç ay sonra Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi'nin kurucusu Cemil Paşa'ya yazdığı simgesel bir teşekkür mektubunda, tiyatro için de geçerli olan, toplumun bir ortak kompleksine parmak basmıştır: *"Ormanlarımızda niçin iri gövdeli ağaçlara rastlıyamıyoruz? Toplumumuzda niçin yüksek kültürlü kişileri yerlerinde bırakmıyoruz? Çünkü ormanı şahsına tarla yapmak için ulu ağaçları kesip kavuran zihniyet üstün kişilerimizi de baltalayıp alaşağı etmekle aşağılık duygusunu besliyor."*[11]

Muhsin Ertuğrul, bu satırları, sanki iki yıl sonra başına gelecekleri bilmiş gibi yazmıştır. Çünkü 1966 yılının Martı'nda sanatçıyı tiyatrodan uzaklaştırmak isteyen bir anlayış, başyönetmen kadrosunu kaldırmış ve onu çekemiyen küçük bir bölüm sanatçının da çabasıyla onun tiyatrodan uzaklaştırılması sağlanmıştır. Bu Şehir Tiyatroları içinde büyük bir çözülmeyi getirmiş ve kurumun bu döneminde etkin ve başarılı olan, özellikle genç sanatçıların çoğu görevlerinden ayrılmışlardır.



Yerli-Çeviri Oyunlar Karşılaştırılması

1968 yılının Ekim ayında, seçimlerle belediye meclis üyeleri matematiğinde bir değişiklik olunca, bu yeni meclisin 24 Ekim 1968 günlü oturumunda, Muhsin Ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatroları başyönetmenliğine getirilmesine oybirliği ile karar verilmiştir. Ancak büyük usta, belediye meclisi üyeleri iyi niyetli de olsalar, bu çağrıyı kabul etmemiştir.

ŞAŞKINLIK DÖNEMİ (1967-1973)

Muhsin Ertuğrul'un küsüp kitapları arasına kapanmasından sonra, bu kurum bir tutarsızlık yaşamıştır. Bir süre başsız kalan bu tiyatronun yönetimine Vasfi Rıza Zobu atanmıştır. Kader arkadaşı Muhsin Ertuğrul kadar dünya tiyatrosunun gelişiminden bilgisi ve antenleri onun kadar açık olmayan, o güne kadar üstüne aldığı rolleri başarıyla ve sevgiyle sürdüren, tiyatromuzun büyük oyuncularından biri olan Zobu, o güne kadar yapılan birçok olumlu girişimi, bilerek ya da bilmiyerek ortadan kaldırma talihsizliğinde bulunmuştur. Klasik ve çağdaş nitelikli yapıtlarla yerli oyunların desteklenmesinden vazgeçilmiş, bunların yerine modası geçmiş eski vodviller, yüzyıl başından kalma bulvar oyunları sahneye çıkarılmıştır. Yetmişli yılların başındaki Şehir Tiyatroları, yorum-

"Kibarlık Budalası" ve "Yalancı" oyunları.

suz, kişiliksiz, ne yaptığını, nereye yöneleceğini bilmeyen, şaşkınlık içinde, kaptansız bir gemiye benzer. Hatta o kadar ki, bu kurumun öncesini bilenlerin yüreğini dağlıyan bir ad da takılmıştır tiyatroya: "Belediye Arpalığı." Bunun sonucu olarak Şehir Tiyatroları'nın salonları giderek boşalmıya başlamıştır. 1973 yılının ilk aylarında kurum içinde huzursuzluk artmış ve aynı yılın ortalarında komaya giren bu tiyatroya yeni bir yönetici aranmıya başlanmıştır. Zobu, bu yılın sonunda istifa etmek zorunda kalmıştır.

CANLANMA DÖNEMİ (1974-1976)

Vasfi Rıza Zobu'nun tiyatrodan ayrılması üzerine, Şehir Tiyatroları genel sanat yönetmenliğine yeniden Muhsin Ertuğrul atandı. Büyük usta o sırada 82 yaşındaydı, ama yaşını göstermiyen dinç, dinamik, yaşlanmış bir delikanlıydı. Zobu'nun yönetimi döneminde Şehir Tiyatroları'nın içinde bulunduğu karmaşa, ardarda tutarsız ve gereksiz oyunların sahnelenişi, doğal olarak öncelikle yöneticinin dünya görüşünden kaynaklanıyordu. Ancak bu konuda bir değerlendirme yaparken siyasal etkilere her zaman açık olan bu kurumu yıpratan başka bir nedenin de dış etkiler olduğunu kabul etmek gerekir. Ülkenin çalkantılı ve bunalımlı bir döneme girmiş oluşu, toplumda anarşinin, siyasal otorite boşluğunun ve 12 Mart faşizminin yaşandığı bir ortamda birtakım baskılara göğüs gerecek donanımda olmıyan Zobu da haliyle bu yarı karanlıktan çıkamamıştır. Muhsin Ertuğrul, ilerici, parlak düşüncelerle ve aynı coşkuyla tiyatronun başına geçmiş, ama bu kez onun bu son yönetimi kısa ömürlü olmuştur. 1966'da, tiyatroyu bıraktığı yıldan bu yana köprülerin altından çok sular akmıştı. Sanatçı, yine geniş yığınlara indirimli gösteriler düzenliyeceğini, parklara, spor alanlarına ve stadyumlara tiyatroyu götüreceğini tasarlıyor, daha önce yetiştirmiş olduğu, oniki yıl öncenin genç, o günün orta yaşlı sanatçılarını yeniden çevresinde toplamayı düşünüyordu. Ancak bunlardan kimi kendi tiyatrosunu kurmuş, kimi yabancı ülkelere gitmiş, bir başka bölümü de kurumun entrikalarından bıkarak dışarda kalmayı yeğlemişti. Bu kez de çevresini yeni genç sanatçılar almıştı, ne ki bunlar merkezci anlayışta bir yönetimi değil, "yerinde yönetim"i istiyorlardı. Başka deyişle semt tiyatroları özerk olmalı her tiyatro kendi oyun dağarını seçmeli ve sanat politikasını yürütmeliydi. Merkezci yönetimden yana olan Muhsin Ertuğrul, yaşamında ilk kez gençlerle karşı karşıya gelmişti...

Kuyruklu Yıldız Altında oyunundan bir sahne

Ancak usta, bu iki yıllık son yönetimi sırasında tiyatronun estetik yanını yeniden canlandırdı, açık hava ve alan oyunları "kahvelerde tiyatro" İstanbul'un en uç köşelerinde gerçekleştirildi. Oyun rağarındaki yerli oyunların sayısı yeniden arttı. Fikir ayrımı olmasına karşın, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Şehir Tiyatroları asal görevini yeniden yerine getirmeyi başardı.

YERİNDE YÖNETİM DÖNEMİ (1976-1980)

1976 yılının ortalarında, o dönemin belediye başkanı Ahmet İsvan, Şehir Tiyatroları'na elkoyunca, Muhsin Ertuğrul şapkasını alıp gitmiş, sonbaharda da görevinden istifa etmiştir. Bunun üzerine yönetmelik gereği, tiyatronun yönetim kurulu başkanı Hamit Akınlı bu göreve vekâleten atanmıştır. Ancak bu da bir çözüm getirmemiş ve "yerinde yönetim" sistemine giren Şehir Tiyatroları, yeni, değişik sorunlarla karşı karşıya gelmiştir. Bu arada sanatçıların radyo ve televizyonda seslendirme yapmaları da, tiyatronun çalışmalarını aksatan yeni bir durum olarak ortaya çıkmıştır.

1977 yılında gündeme gelen İsvan-Kotil çekişmesi, bu kurumu büyük ölçüde etkilemiştir. Bu çatışma yüzünden tiyatro içinde hizipler oluşmuştur. Bu çatışmalar sonucunda beş semt tiyatrosu sanat yönetmeni istifa etmiş-

lerdir. Bunlar Hamit Akınlı, Beklan Algan, Ergin Orbey, Başar Sabuncu ve Burçin Oraloğlu'ydu.

Seçimi kazanan Aytekin Kotil, Şehir Tiyatroları'nın sanat işlerinden sorumlu olarak eleştirmen ve gazeteci Hayati Asılyazıcı'yı atadı. Asılyazıcı, ilk iş olarak semt tiyatrolarının sanat yönetmenlerini seçmekle işe girişti. Asılyazıcı'nın yönetiminde kurum bir süre için daha huzurlu bir ortama kavuştu. Asılyazıcı, sanatçı kadrosuna yeni, dinamik sanatçılar ekledi. Ancak bu kez de -doğru ya da yanlış- Asılyazıcı'ya karşı kıpırdanmalar başladı. Bu durum 1980 Eylül'üne kadar sürdü. Bu döneme genel olarak gözatacak olursak, gerek oyun seçimi, gerek seyirci sayısı ve seyirciye verilen hizmet açısından olumlu adımlar, hatta atılımlar yapılmış olduğunu izleriz.

GERİYE DÜŞÜŞ (1980-1984)

1980 Eylül'ünde değişen belediye başkanı ve üyeleri, Hayati Asılyazıcı'yı görevden alınca, daha önce denenmiş ve sanat yönetmeni olarak başarılı olamamış Vasfi Rıza Zobu'yu yeniden bu kurumun başına geçirdiler. Zobu, gelir gelmez kendi yönetim kurulu üyelerini seçerek "yerinde yönetim" sistemini kaldırdı ve eski merkez denetimli sistemi getirdi. O dönem için daha önceden seçilmiş oyunlar bir yana bırakıldı ve yerine sanatçının huyuna suyuna giden oyunlar seçildi. Bu arada, Şehir Tiyatroları'nda görev yapan Türk tiyatrosunun tanınmış yazarları ve sanatçıları kurumdan uzaklaştırıldılar. Sanat yönetmenlerinin tüm yetkileri kaldırılarak bunlar merkeze bağımlı duruma getirildi. Sanatçılar adeta müfettiş denetimindeki memurlar konumuna indirgendi. Asıl üzerinde durulması gereken şeylerden biri, Zobu yönetiminde semt tiyatrolarının birer birer kapatılmaları ve Şehir Tiyatroları'nın etki alanlarının daraltılmasıdır... Sanki tiyatro düşmanı biri bu kurumun etkinliğini yitirmesi için elinden geleni yapıyordu. Bu arada Zobu'nun kendi odasını düzenlemek için Tepebaşı'ndaki Muhsin Ertuğrul Müzesi'ndeki eşyaları dağıtması da üstünde durulacak bir noktadır. Böylece, Zobu, 12 Eylül baskısının ve yıkımının tiyatrodaki ilk ve son temsilcisi olarak tarihe geçmiş oldu.

Ferah Topluluğu'nun el ilânı.

M. Ertuğrul'un yaptıkları bir bir bozularak ne Türk tiyatrosunun gelişimi önlenebilir, ne de büyük ustanın tiyatroya katkıları yok edilebilir. Tiyatro tarihimiz "Şehir Tiyatroları"nın bu dönemini hiç kuşkusuz ibretle anacaktır.

GÖSTERİŞ VE RENKLENME DÖNEMİ: (1984-1994)

"Şehir Tiyatroları" 1984/1985 dönemine, Gencay Gürün'ün yönetiminde girdi. Oyun dağarında 7 yerli, 5 yabancı 2 de çeviri çocuk oyunu vardı. Oyun seçiminde, bundan önceki yönetimin tıknefes tutumu değişmiş gerek yerli gerek yabancı oyunların seçiminde nitelik ön planda tutulmuştu. Gencay Gürün'ün gelmesiyle kurumdaki huzursuzluklar bir ölçüde azaldı. Gürün, Şehir Tiyatroları'nın öncü, çağdaş oyunlar ve müzikaller ile seyirci sayısını arttırmak istiyordu. Nitekim arttırdı da... Ancak bu kez dağarda yerli oyunların sayısı azaldı. Bu durum, oyun yazarları arasında bir huzursuzluk yarattı. Gürün, yeterli ve doğrudürüst yerli oyunların pek fazla yazılmayışından şikâyetçiydi. Yazarlar ise bunun tersini savunuyorlar ve yazılan oyunların bu yeni yönetim tarafından okunmayışından yakınıyorlardı.

Bu doğru da olabilir. Ancak Gürün, bu kurumu, Zobu dönemindeki dağınıklıktan ve baskıdan kurtarmış iyi işleyen bir kurum durumuna getirmiştir. Gürün'ün yönetimi sırasında Şehir Tiyatroları'nın her yıl bir amatör tiyatro şenliği düzenlemiş ve kendi yapısı içinde bir deneme atölyesi olan Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'nı (TAL) kurmuş olması da bu kurumun önemli atılımları arasında yer alır. Bu deneme atölyesinde Erol Keskin, Ayla Algan, Beklan Algan ve Haluk Şevket Ataseven, gençlerle deneme niteliğinde çalışmalar yapmışlardır.

YENİ SIKINTILI BİR DÖNEM (1994-1996)

1994 yılının Temmuz ayının ilk haftasında, Şehir Tiyatroları'nın başına, bu kurumun kıdemli sanatçılarından Erol Keskin atandı. Denemelere açık, usta bir sanat-

çı olan Erol Keskin titiz bir yönetim örneği gösterdi. Daha önce kurulmuş olan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'na aktif olarak katıldı. Buraya, Ellen Stewart, Joseph Szajna, Peter Stein, Hans Nickel, Dagmar Dörger, Klaus Boltze, Kristen Linkletter ve Eugenio Barba gibi, dünyanın en ünlü uygulama eğitmenlerini davet ederek Şehir Tiyatroları'nın geleceğini kuracak genç oyuncuların yetişmeleri için büyük çaba harcadı. Ancak beklenen oldu ve İstanbul Büyük Şehir Belediyesi'nin siyasal görüşünü paylaşmayan Erol Keskin alındı ve yerine Devlet Tiyatroları sanatçılarından Kenan Işık atandı.

NE ŞİŞ YANSIN NE KEBAP DÖNEMİ (1996)

Şehir Tiyatroları'nın 1914'ten günümüze olan 80 yıllık gelişimine kuşbakışı gözatacak olursak, bu tiyatronun ülkenin siyasal ve toplumsal evrelerine göre biçimlendiğini, içinde sürekli bir devinim oluşturduğunu, zaman zaman mehter adımlarıyla iki ileri bir geri gitmesine karşın, görevini yapabildiğini izleriz. Ancak bu kuruma özerkliği bir türlü verilmemiştir. Belediye Başkanlarına göre, zaman zaman özgürce hareket edebilen bu tiyatroya, genellikle belediyenin bir genel müdürlüğü anlayışı içinde bakılmıştır.

Onun bir sanat yuvası olduğu, yaratması ve gelişmesi için özgür olması gerekliliği bazı tutucu belediye başkanları tarafından dikkate alınmamıştır. Bu yazımızda, Şehir Tiyatroları'ndan zaman zaman "kurum" diye sözetmemize karşın, aslında tam anlamıyla kurumlaşamamıştır da. Ülkemizin öteki birçok ödenekli kuruluşlarında olduğu gibi, kurumlaşamadığı için de kişilere göre renk değiştirmiştir.

Bugün bu kurumun hiç vakit geçirmeden yapacağı en önemli katkılardan biri, 15 Şubat 1930'da Darülbedayi adıyla ilk sayısı yayımlanan, 1 Ekim 1935 tarihli 60. sayısında *Türk Tiyatrosu* adını alan ve birkaç yıl önce de *Şehir Tiyatrosu* adıyla birkaç sayı çıktıktan sonra yayımına son verilen *Türk Tiyatrosu* dergisinin çıkarılmasıdır. Bu, uzun yıllar çok büyük hizmetler vermiş olan derginin yeniden yayımlanacağı haberini aldığımda çok mutlu oldum. Dilerim, bu dergi kısa sürede yeniden yaşama geçirilir.

Doğal olarak, yakın geçmişi, hele böyle genel bir yazı içinde, değerlendirmek için henüz erkendir. Zaman aşımında son dönemlerin değerlendirilmesi daha sağlıklı olabilecektir. Bir şeyi tam olarak değerlendirebilmek için uzak açı kazanmak, vazgeçilemiyecek bir koşuldur. Panoramik bir bakışla seksenbeş yıllık bir tarih sürecini yeterince değerlendirme olanağı yok; biz burada yalnızca bir anımsatmada bulunduk.

---

1 *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Yayınları 191, Ankara 1969.

2 1890-1906 yılları arasında İstanbul Şehremini (Belediye Başkanı) olan ve yanan Tepebaşı Tiyatrosu'nu yaptıran Rıdvan Paşa'nın oğlu olan Reşat Rıdvan tiyatroya ışık, ilk yönetmenlerden biridir.

3 Antoine'nın not defterinden Muhsin Ertuğrul üzerine olan olumlu düşünceleri için bkz.: Ö. Nutku, *Darülbedayi'in Elli Yılı*, s. 263, Res. 4.

4 *The New York Times*, 6 Ocak 1915.

5 İlk temsili 20 Ocak 1916 gecesi verildi.

6 R. A. Sevengil, *Yeni Türk Mecmuası*, Ekim 1933, s. 1130-1.

7 Max Meinecke, ünlü dışavurumcu tasarımcı Otto Dix'in öğrencisiydi.

8 Tevfik İleri.

9 Bölge Tiyatroları konusu sanatçı için 1918'lerden kalma bir özlemdi, o halk eğitimi açısından bölgelerde açılacak tiyatrolara çok önem veriyordu. Onun ölmeden önce gerçekleştiremediği tek şey Bölge Tiyatroları'dır.

10 Bundan böyle 'Şehir Tiyatrosu' adı, 'Şehir Tiyatroları' oldu.

11 *Türk Tiyatrosu* Dergisi, Ekim 1964.

OSMANLI SİNEMASI

OSMANLI'DA SİNEMA
679
OSMANLI VE SİNEMA
683
OSMANLI'DA BAŞLAYAN SİNEMA SERÜVENİMİZ
691

OSMANLI'DA SİNEMA

HALİT REFİĞ
REJİSÖR, MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Sinema tarihçisi Nijat Özön "Türk Sinema Kronolojisi" adlı kitabında Sultan II. Abdülhamid'in vehimleri yüzünden sinemanın yurdumuza geç girdiğini iddia eder. Nijat Özön'e göre "1909 yılına gelinceye kadar sinema yurdumuzda gezginci olmaktan kurtulamadı. Bunun başlıca nedenlerinden biri, sürekli bir suikast korkusu içinde yaşayan İkinci Abdülhamid'in kuruntusuydu. Bu kuruntu öylesine aşırıydı ki, Abdülhamid bütün saltanatı boyunca elektiriğin İstanbul'a girmesine izin vermemişti. Bundan dolayı ilk yerleşik sinema yine Weinberg eliyle İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1908 yılında açıldı.

Bu görüş genelde Osmanlı'yı, özelde de II. Abdülhamid'i her türlü yeniliğe engel sayan bildik peşin yargının tipik bir örneğidir. Gerek bu zihniyet, gerekse düzenli belgelere sahip olmayışımız, Osmanlı'da sinemayı bugün de doğru bir şekilde değerlendirebilmemize imkan vermemektedir.

II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu hatıralarında Sumfeye kardeşlerin "cinematograple'i ortaya çıkardıkları 1895'ten bir yıl sonra, babasının sarayda film seyrettiğinden bahsetmektedir. II. Abdülhamid bu "gavur icadı"ndan herhangi bir rahatsızlık duymuş olmamalı ki bir yıl geçmeden 1897'de Sigmund Weinberg tarafından İstanbul'da halka açık film gösterileri gerçekleştirilebiliyor. Aynı tarihlerde Lumiere kardeşlerin kameracıları İstanbul'u ilk olarak hareketli görüntüye kaydediyorlar. Bugün için olağanüstü değeri olan görüntüler bunlar.

İlk olarak 1935 yılında Almanya'da başlayan düzenli televizyon yayıncılığının, Türkiye'deki başlangıç tarihinin 1968 olduğu düşünüldüğünde, sinemayı icadından birkaç yıl sonra İstanbul'a getiren Osmanlı'nın pek geç kaldığını söylemek doğru olmaz.

Osmanlı'da dikkate değer ilk sinema çalışmalarını gerçekleştirenlerin çoğunlukla gayrimüslimlerden çıktığını işaret etmek yerinde olur. Bunların arasında özellikle Sigmund Weinberg İstanbul'daki çalışmalarıyla önem kazanmaktadır. Manastır'da faaliyet gösteren Manaki kardeşler ise Balkanların ilk sinemacıları olarak kabul edilmektedirler.

Manaki kardeşlerin bizim açımızdan en önemli filmleri 1911'de Sultan Reşad'ın Manastır'ı ziyareti sırasında çekilmiş olanlarıdır. Bu filmler bugüne kadar mükemmel bir şekilde korunmuş, o tarihlerde Balkanlardaki yaşamı görüntüleyen, çok önemli tarihi belgeler, kültür varlıklarıdır. Sultan Reşad'ın, Manastır tren istasyonundan çıktığı sırada onu kamerasıyla görüntülemeye girişen Milten Manaki'yi engellemeye çalışan güvenlik görevlilerine, "bırakın oynasın çocuk" diyerek çekim yapmasına izin vermesi çok dik-

İstanbul'da ilk sinema salonunu açan Pathe Freres'in "Pathe Cinema" adıda Fransa'da piyasa sürdüğü hisse senetlerinin biri

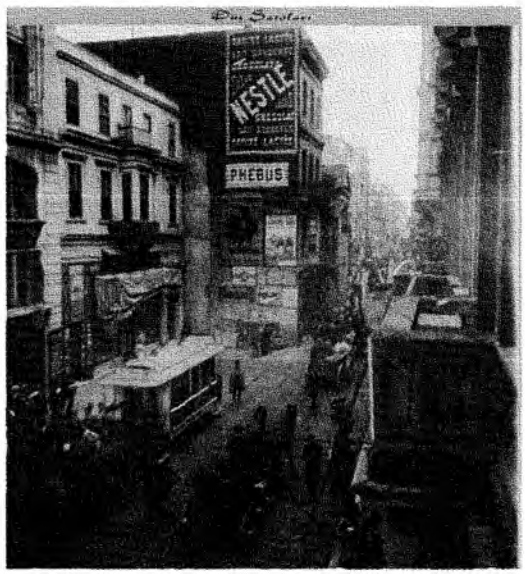
kate değer bir davranıştır. Sultan Reşad'ın bu sözüyle tam bir özgürlükçü zihniyet ortaya koyduğu, sinemaya da bir çocuk oyuncağı gözüyle baktığı söylenebilir. Zaman Sultan Reşad'ı haklı çıkarmıştır. Eisenstein, Ford, Kurusova, Bergman, Bellini gibi büyük sanatçılarına rağmen, 20. yüzyılın sonunda, televizyonun gücü karşısında, sinema düşünce alanında fazla itibarı olmayan, çocuksu duygulara hitab eden bir eğlence aracı haline gelmiştir.

Manaki kardeşlerin çalışmalarında olduğu gibi, sinemada özel girişimlerin önünü açık tutmanın bu çok canlı örneklerinin yanında, Osmanlılar döneminde Türkiye sinemacılığın devlet tarafından teşkilatlandırıldığı ilk ülkelerden biridir. Birinci Dünya Savaşı sırasında, 1915 yılında, Enver Paşa'nın emriyle kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) esas itibarıyla askeri hizmet görecek bir teşkilat idi. Alman askeri teşkilatları örnek alınarak kurulmuş, başına da Türkiye'de film göstermeciliğinin öncülüğünü yapmış bulunan fotoğrafçı Sigmund Weinberg getirilmişti. Weinberg Romanya uyruklu bir Çek yahudisi idi. Böyle milliyeti karışık birinin savaş sırasında bir askeri teşkilatın başına getirilmesi bugün için oldukça şaşırtıcı görünmekte. Daha da şaşırtıcısı, Weinberg'in MOSD kurulduktan bir yıl sonra bu teşkilatın araç gerecini kullanarak Benliyan operet Kumpanyası ile "Leblebici Horhor" ve "Himmet Ağa'nın İzdivacı" adlı ilk konulu Türk filmlerini yapmaya girişmesi Doğu Cephesi'nde büyük bir Ermeni kıyımının yapıldığı iddia edildiği sıralarda, İstanbul'da devletin askeri sinema teşkilatının başı bir Ermeni Tiyatro Kumpanyası ile bir Ermeni bestecinin operetini filme alıyor. Hoşgörünün böylesine tarihte herhalde ancak Osmanlı Devleti'nde rastlanabilirdi.

Türk sinema tarihinin bu ilk konulu film girişimlerinin yanında MOSD asli görevi olan haber ve belge filmciliğinde bazı çok önemli tarihi olayları görüntülemişti. Bunların başlıcaları arasında, Çanakkale savaşları, esir edilen İngiliz kumandanı General Tounsend, Galiçya seferi, Alman İmparatoru'nun İstanbul'u ziyareti filmleri bulunmaktadır. Ne yazık ki bugüne kadar bu filmlerin elde kalabilenlerinden bir MOSD belgeseli hazırlanamamıştır.

Osmanlı Devleti 1916'da Romanya ile de savaşa girince, Romanya vatandaşı olan Weinberg'in Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında bulunması artık Osmanlı hoşgörüsüne bile sığmaz bir durum haline gelmişti. Sonuçta Weinberg MOSD'un başından uzaklaştırıldı. Yerine yardımcısı Fuat Uzkınay getirildi. Fuat Uzkınay ilk müslüman Türk sinemacısı olarak kabul edilmiştir. Uzkınay MOSD'da Weinberg ile birlikte başlattıkları haber/belge filmleri programını aynen devam ettirmiş, ayrıca onun başlayıp da bitiremediği "Himmet Ağa"nın İzdivacı"nı 1918'de tamamlayabilmişti.

Tarihi kaynaklarda "Harb-ı Umumi" sırasında Osmanlı Devleti'nde bir başka sinema hareketine daha rastlanmaktadır. Bu da "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti"nin gelir kaynaklarını arttırabilmek için giriştiği bazı film yapımlarıdır. İşin ilginç yanı daha sonra Cumhuriyet Türkiyesi'nin ünlü basın kişiliklerinden ikisinin, Sedat Simavi ve Burhan Felek'in bu çalışmaların içinde yer almalarıdır. "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" adına Sedat Simavi'nin "Pençe" ve "Casus" adlı iki film gerçekleştirdiği, Burhan Felek'in ise giriştiği "Alemdar Vak'ası"nı tamamlayamadığı anlaşılmaktadır.

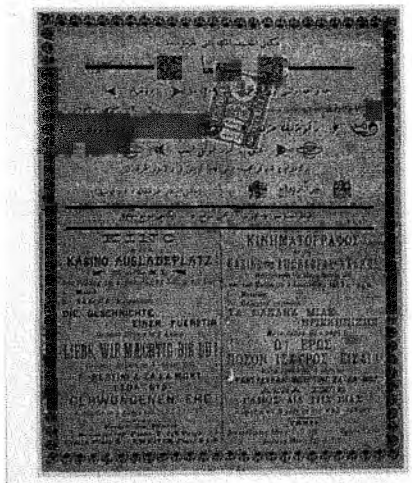


Osmanlı Dönemi'nde de sinemanın merkezi Beyoğlu

Savaşın bitmesi, İstanbul'un düşman kuvvetleri tarafından işgal edilmesi ile Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin çalışmaları da son buldu. MOSD'un elindeki cihazlar askeri malzeme olarak düşmana teslim edilmemek için bir sivil örgütlenme olarak kurulan "Ma-

lul Gaziler Cemiyeti"ne devredildi. Fuat Uzkınay da üniformasını çıkararak, yardımcısı Cemil Filmer'i de yanına alarak Cemiyet'e katıldı.

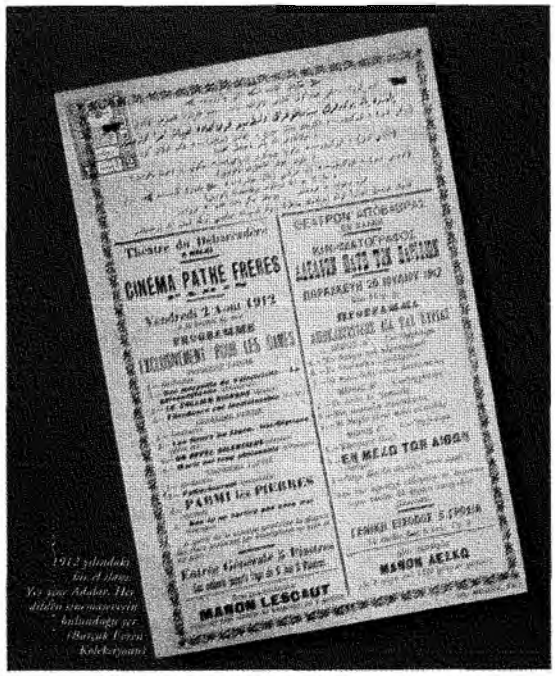
Fuat Uzkınay ile Cemil Filmler ilk iş olarak Cemiyet'e para kazandırabilmek için konulu film yapımına giriştiler. Seçilen konu Yusuf Ziya Ortaç'ın "Binnaz" adlı eseriydi. Rejisör olarak Ahmet Fehim ile anlaştılar. Dekorları Ahmet Fehim'in oğlu ressam Münif Fehim ile Fuat Uzkınay birlikte hazırladılar. Kadın rollerinde bermutad gayrimüslim kadınlar vardı. İç çekimleri Fuat Uzkınay, dış çekimleri Cemil Filmer gerçekleştirdi. Cemil Filmer'e göre konulu ilk Türk filmi "Binnaz"dır.



XIX. yy. sonlarına ait bir sinema el ilanı

Ama Malül Gaziler Cemiyeti'nin en önemli çalışması, İzmir'in Yunanlılar tarafından işgalini protesto için düzenlenen Sultan Ahmet mitingini filme alan bir belgesel oldu. Cemil Filmer "Hatıralar"ında bu olayı şöyle anlatıyor:

O günden bir gün önce Fuat bey bana "Cemil makinayı ve filmi hazır et, yarın Halide Edib Hanım yapılan mitingte konuşacak, mitinge sadece hanımlar katılacak. Sultan Ahmet meydanına giderek bu mitingin filmini çekeceksin" dedi. Heyecanlanmıştım. O gece doğru dürüst uyuyamadım. Şafakla kalktım, zaten akşamdan hazırlığımı görmüştüm. Doğru Sultan Ahmet'e gittim. Bütün meydan dolmuştu, maşheri bir kalabalık. Siyah çarşaflı kadınlar, bazıları peçelerini açmışlar. Etraftaki binaların duvarlarına kırmızısı siyaha boyanmış, sadece bayraklar hilali görülen matem bayrakları asılmış. Kalabalığı yara yara camiye ulaştım ve minarelerden birine çıktım. Meydanı tamamen görüyordum. Orada minare şerefesinin korkuluklarına makinayı yerleştirerek panoramik çekimi yaptım. İngilizler mitingin filme alınmasını istemiyorlardı. Fuat Bey beni uyarmıştı. Onlara görünmeden minareden indim ve Halide Edib Hanım'ın konuştuğu kürsüye yanaşmaya çalıştım. Bir de yakından çekmek istiyordum. İkiyüzbin kişinin uğultusu semalara yükseliyordu. Meydanda büyük bir heyecan dalgası vardı. Yakın çekimleri de yaptıktan sonra doğru Cemiyet merkezine gittim. Gece yarısına kadar uğraşarak filmi yıkadık, banyo ettik, bastık.



Adalar'da, 1912 yılında dağıtılan bir sinema el ilanı.

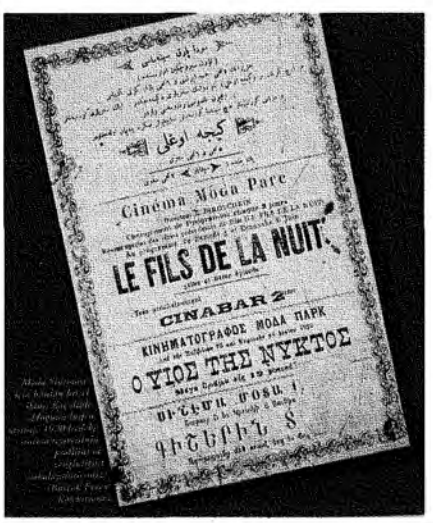
Milli Mücadele'nin en önemli ilk adımlarından birini, yani kadınların Milli Mücadele hareketinin başlamasındaki bu olağanüstü girişimlerini, tespit edebilmek, hiç kuşkusuz, Osmanlı dönemi sinemacılarının en şerefli tarihi başarılarından biridir. Bu görüntülerde Halide Edib Hanım, Selçuk Devleti'nin çöküşü sonrası, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda büyük payı olan Bacıyan-ı Rum'un bir temsilcisi, tıpkı Kemal Tahir'in "Devlet Ana" romanında çizdiği Bacıbey karakteri gibi, Osmanlı Devleti'nin çöküşü sonrası kurulacak yeni Türk Devleti'nin ortaya çıkmasında, kadınların katkısının güçlü bir öncüsü olarak belgelenmiştir.

Bu çok önemli belgeselin yanısıra, Fuat Uzkınay ve Malul Gaziler Cemiyeti bazı konulu filmler de gerçekleştirmeye devam etmişlerdir. Bunların arasında

gene Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uygulanan "Mürebbiye" ile, Şadi Karagözoğlu'nun hazırladığı "Bican Efendi" komedi dizisi bulunmaktadır.

Savaş bittikten sonra 1919-1920 yıllarında bazı Osmanlı vatandaşlarının, yurt dışında, özellikle Almanya'da sinema çalışmaları yaptığı da kaydedilmektedir. Bunların arasında özellikle ileride çok değerli bir "Türk Sanat Tarihi" hazırlayacak olan Celal Esad Arseven'in yaptığı "Dio Tete vahti" isimli filmle, Muhsin Ertuğrul'un yaptığı "Das East der Sekuarzen Tulpe", "Fie teufelsenbeter" ve "Samsen" adlı filmlerdir.

Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da yaptığı filmleri görüp değerlendirmiş olan bir Türk incelemesi bilmiyorum. Ama Muhsin Ertuğrul aynı dönemlerde Türkiye'de yapılan filmleri Temaşa dergisinde çok acımasızca eleştirmiştir. Bu iddialı tutumu açısından Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'de yaptığı ilk filmler ayrı bir önem kazanmaktadır. 1922'de yapılan "İstanbul'da bir "Facia-i Aşk" ve "Boğaziçi Esrarı-Nur Baba" adlı filmler ile, Cumhuriyet'in ilânından birkaç ay önce gösterime giren "Ateşten Gömlek" aynı zamanda son Osmanlı filmleridir. Bu filmlere zamanının basınında yapılan değerlendirme, Muhsin Ertuğrul'un kendinden önce yapılanlara gösterdiği gibi haşince olmamış, çok daha hoşgörü ile karşılanmışlardır. Her ne kadar takvim bakımından Muhsin Ertuğrul'un bu filmleri Osmanlı döneminin son filmleri gibi görülse de, aslında zihniyeti açısından, zaten genelde yapıldığı gibi, Cumhuriyet döneminin ilk filmleri sayılmaları daha doğru olur.



Moda Sineması için dağıtılan bir el ilanı (1920)

Bu durumda Osmanlı dönemi sinemasının sona ermesinin en anlamlı eserleri olarak karşımıza Fuat Uzkınay'ın hazırladığı "İzmir'in Düşman İşgali'nden Kurtuluşu" ve "Gazi Mustafa Kemal'in İzmir'e Girişi" belgeselleri çıkmaktadır. Böylece 1919'da İzmir'in istilası karşısında, Halide Edib Hanım'ın milleti savaşmaya davet ettiği Sultan Ahmet mitingi ile Milli Mücadele'nin başlamasını ve İstiklâl Harbi'nin muzaffer başkomutanı Gazi Mustafa Kemal'in 1922'de İzmir'e girişiyle istilânın defedilmesini belgeleyen Fuat Uzkınay, Osmanlı döneminde sinemamıza en büyük onuru kazandıran çalışkan, cefakâr, örnek bir Türk sinemacısı olarak kültür tarihimizde yerini almıştır.

Cumhuriyet'in ilânından sonra Fuat Uzkınay'ın başında olduğu Malül Gaziler Cemiyeti'nin sinema araç gereçleri yeni kurulan Ordu Film Teşkilatı'na devredilmiş, Fuat Uzkınay ömrünün geri kalan yıllarında (belki de İttihatçı olduğu varsayılarak) pasif görevlerde bulunmuştur.

Bilindiği gibi Cumhuriyet'in ilk dönem sinemasının kahramanı Muhsin Ertuğrul olmuştur. Muhsin Ertuğrul Osmanlı döneminin eleştirdiği alaturka filmleri yerine alafranga filmler yapmaya çalışmış, ama gerçek Türk sineması 1950'li yıllarda halk kültüründen kaynaklanan filmlerle doğmuştur. Halk kültürüne, milli kültüre yabancı gözüyle bakan aydınlar tarafından bu sinema küçümsenerek ona "Yeşilçam Sineması" adı takılmıştır. Bilindiği gibi ben de bu "Yeşilçam Sineması"nın içinde yetişmiş biriyim. Ve kendi köklerimi Muhsin Ertuğrul'da değil, Sigmund Weinberg ile Fuat Uzkınay'da görmekteyim.

OSMANLI VE SİNEMA

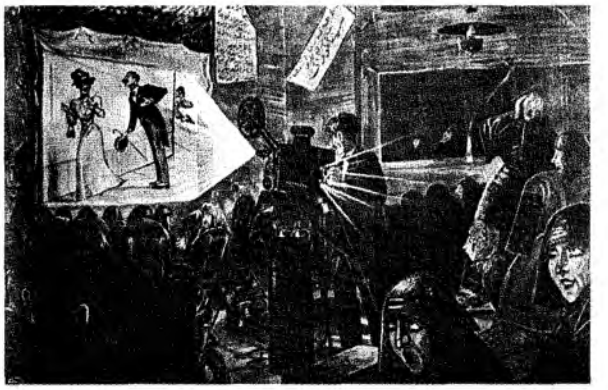
NECİP TOSUN
SİNEMA YAZARI

Sinema, kelimenin tam anlamıyla yüzyılın sanatı. Çünkü, aynı anda hem göze hem de kulağa hitap etme avantajı nedeniyle, insanlarda karşılığını fazlasıyla bulmuş ve yüzyıla damgasını vurmuştur. Sinema, içinde bulunduğumuz yüzyılda, neredeyse bütün dünya halkları arasında ortak ilgiler, sevinçler, üzüntüler tesis edebilecek kadar etkin bir işlev görmüştür. Belki bundan da önemlisi, bir kültür taşıyıcısı, ileticisi olarak, ulaştığı insanlara bir "hayat tarzı" sunmuş, onları yönlendirmiş, hedefler göstermiştir.

22 Aralık 1895'te, Paris'te Grand Cafe'de ilk gösterisini yapan "cinematographe"ın mucidi Lumiere kardeşler, acaba bu icatlarının bir gün bu denli etkin bir güç olacağını tahmin edebiliyorlar mıydı? İlginçtir ama hayır. Halkın bu yeni icada bir süre ilgi göstereceğini ama sonra bu ilginin yiteceğine inanıyorlardı. Kendilerinden bu aleti isteyen bir başka ünlü sinemacı Melies'ye Louis Lumiere'in verdiği cevap bu olumsuz bakışı net olarak yansıtır: "Bana teşekkür borçlusun delikanlı, bu senin iflâsına yol açacaktı. Sinemanın iş geleceği yoktur." Ne var ki tiyatro işletmecisi Melies, "cinematographe"ın geleceğini görmüştür. Lumiere'den aygıt yerine nasihat alınca o da bu aleti İngiltere'den getirtir ve peşpeşe filmler "yapmaya" başlar. Lumiere, sinemayı daha çok belgesel bir amaçla kullanırken, Melies, konulu filmler yapar, sinemanın hayal gücünü kullanmaya çalışır.

Bu arada sinemanın endüstri anlamında parlak bir geleceğinin olacağını farkeden bir başka sinemacı Pathe, yapımevi kurarak, sinema işletmeciliğine başlar; paralı yönetmenler tutup onlara filmler çevirtir. Ve gezici, halkın ayağına giden bir işletmeciliği benimser. Pathe, büyük düşünmektedir. Sadece Fransa'da değil bütün dünyada sinemacılık yapmaya başlar. Londra, Moskova, Kiev, New York...

Avrupa'da bunlar olurken, Amerika da sinemanın bir ucundan ama en ilkel yanından tutar. Yani tekniği Avrupa'dan epey geridir. Zamanla o da atağa geçer. Bu arada bütün dünyada sinema, yeni bir "teknolojik icat" olmaktan çıkıp "sanat" olma yolunda hızla ilerlemektedir. Ama henüz sinemadan nasıl yararlanılacağına, onun imkânlarının ne olduğuna ilişkin sinemacılarda net bir bilgi yoktur. Sinemacılar neredeyse el yordamıyla sinemalarını geliştirmektedir. Sinema, öncelikle tiyatroyla yakınlık kurar. Ne var ki ortaya çıkan şeyler filme alınmış tiyatro olmaktan öteye gidemez. Tabii bu yaklaşımın arkasında, aydınlarca, sanatçılarca ciddiye alınmak kaygısı yatmaktadır. Çünkü o dönemde sinema, ikinci sınıf bir eğlence, bir ayaktakımı girişimi olarak görülmekte, daha çok işsizlerin, çocukların, yaşlı kadınların, aylakların, gittiği bir mekân olarak değerlendirilmektedir.



19. yy'ın son yıllarında İstanbulluları şaşkına çeviren ilk sinematograf gösterimlerinden biri.

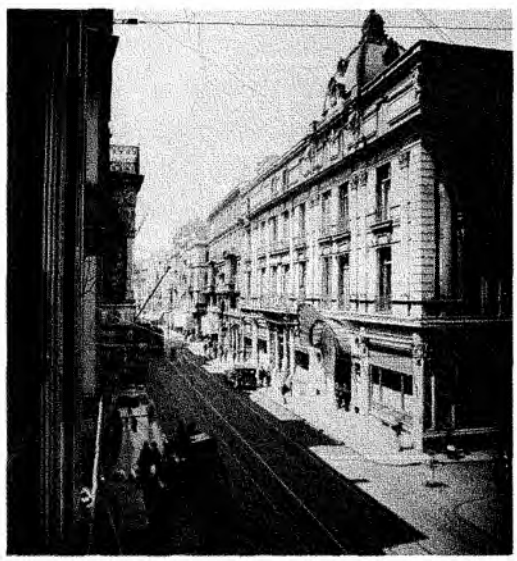
Avrupa sineması ile Amerikan sineması zamanla gelişimini sürdürür. Sinema seyircisinin her gün süratle artması sermaye çevrelerine, sinemanın ticari bir yatırım olabileceği kanaatini uyandırır. Böylece yapımevleri de çoğalır. Bu arada sinema yapımcıları 1908'de Holly-

wood'a taşınmaya başlarlar. İleride buranın önemli bir para, eğlence ve endüstri merkezi olacağını kuşkusuz hiçbiri akıllarından bile geçirmiyordu.

Sinema özellikle Charless S. Chaplin ve Griffith'le birlikte sanat olma yolunda önemli bir mesafe kateder. Artık yavaş yavaş aydınlarca da ciddiye alınmaya başlanmıştır. Buna bağlı olarak sinema salonları da bir mekân olarak yenilenir; lüks koltuklar, kristal avizeler... Ve sinema çağın sanatı olma yolunda hızla ilerlemeye başlar.

Peki yirminci yüzyıla damgasını vuran ve bu yüzyılı yaşayan insanların büyük çoğunluğunun ilgileri, beğenileri, zevkleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olan yedinci sanat sinema, ülkemizde nasıl bir serüven yaşamış, nasıl ve hangi koşullarda doğmuş ve Türk halkı ona nasıl bakmıştır?

Cihan İmparatorluğu Osmanlının artık tam bir çöküşü yaşadığı zaman diliminde, sinema ülkenin bir semtine, Pera'ya sessiz sedasız girer. Sinemaya öncelikle Pera'nın sahip çıkması oldukça anlamlı ve doğal bir olgudur. Giovanni Scognamillo'nun deyişiyle de "Bu ne keyfi ne de tesadüfi bir seçimdir, çünkü Beyoğlu tüm bir kentin, bir payıtahtın en özel bölgesidir." Gerçekten de Pera'nın imparatorluk içinde oldukça ayrıcalıklı bir konumu vardır. Pera, Rum, Ermeni, Yahudi halklarından oluşan tipik bir Batı kentidir. Bir anlamda küçük Paris, bir anlamda Vatikan, bir anlamda da zevk, sefa ve eğlence merkezidir. Fransa, Lehistan, İsveç, Venedik elçilikleri buradadır. Her ülkenin burada kendi okulu, mahkemesi, postanesi, cezaevi vardır. Peralıların din ve dil özgürlükleri de sonsuzdur. Her dilde yayınlanan basın yayın organları vardır. İtalyanların Gilberto Primi, Fransızların La Repupliqe, Rumların Apoyevmatini, Ermenilerin Jamanak, Musevilerin La Vera adlı gazeteleri vardır. Mimarisiyle, ibadet yerleriyle, eğlence merkezleriyle ve konuşulan dilleriyle tam bir Batılı kentidir. Bir yoruma göre, "Osmanlı İmparatorluğu'nun ana zenginliğini sömürgecilerin ana yurduna pompalayan bir merkezdir" Pera. Yani Pera, Batı ruhunun temsilcisidir. Kendi de bir levanten olan sinema eleştirmeni ve tarihçisi Giovanni Scognamillo, Pera'nın Osmanlı dönemindeki bu konumunu çarpıcı cümlelerle şöyle açıklamaktadır: "Şimdi bu kozmopolit/levanten Pera, Birinci Dünya Savaşı'ndan başlamak üzere İstanbul'un kurtuluşuna kadar, kollarını ilkin Almanlara, sonradan işgal kuvvetlerine açıyor. Tersi de düşünülemez, yabancı koloniler kendi vatandaşlarını, kendi askerlerini kucaklıyor. Kurtarıcı olarak mı? Pek sanmıyorum, çünkü levanten Beyoğlu zaten öteden beri kurtarılmış bir bölgedir."[1] Evet, "kurtarılmış bölge"... Batıdaki bir çok yenilik bir kez de Pera'ya gelir. Sinema öncesi, sinemanın doğuşunu sağlayan pek çok gelişme, yenilik Pera'da sergilenmiştir. 1843'te Galatasaray'daki bir sirkte güneş mikroskobu ve büyük diorama sunulduğunu biliyoruz. 1882'de ise büyülü fener kullanılarak bir gösteri düzenlenmiştir. Verdi Tiyatrosu'nda ışıklı tablolar, Fransız Tiyatrosu'nda diorama gösterisi gerçekleştirilmiştir. Tabiidir ki yeni icat sinema da Pera'dan girecektir ülkeye. Öyle de olur. Ve Pera (Beyoğlu) günümüze değin Türk sinemacılarının merkezi olmuştur.


Sinema öncesi, sinemanın doğuşunu sağlayan pek çok gelişme, yenilik Pera'da sergilenmiştir.

II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarından öğreniyoruz ki, ülkede ilk film gösterisi Fransız hokkabaz Bertrand aracılığı ile Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir. Bertrand, saray adına Fransa'ya gidip oradaki yenilikleri öğrenip saraya getiren bir kişidir. Sinema tarihçileri ülkemizde halka açık ilk film gösterisinin ise Romen uyruklu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından 1896'da, Galatasaray'da Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirildiğini belirtirler. Sponeck Birahanesi'nde halka açık ilk gösterinin ilânı da ilginçtir: "Beyoğlu Galatasaray'ı karşısında Sponeck Salonu'nda İstanbul'da birinci defa olarak Paris ve bütün Avrupa'nın

mazharı takdiri olmuş olan canlı fotoğraf lûbiyatı her akşam icra olunur." Bu arada Weinberg'in, gramofonu da Türkiye'ye ilk getiren isim olduğunu kaydedelim. Bu gösteriler daha sonra Şehzadebaşı Feyziye Kıraathanesi ile Odeon tiyatrolarında devam eder (1897). Belki burada bu film gösterilerinin normal program akışı (hokkabaz, şantöz) içinde bir çeşni olduğunu hatırlamakta fayda var.

Sinema, bu ilk dönemlerinde çok sınırlı bir kesime hitap etmiş, hatta uzun süre Pera'da sıkışıp kalmıştır. Kozmopolit ve levantenlerin izlediği bir eğlence olmuştur. O vakitler halkın sinemaya bakışı ise oldukça ilginçtir. Hareket halindeki fotoğraf olan sinema, bu hâliyle, o dönem insanını neredeyse şaşkına çevirmiştir. Weinberg'in Sponeck Birahanesi'ndeki ilk film gösterilerini izleyen Ercüment Ekrem Talu'nun izlenimleri, hem sinemaya o dönem insanın bakışını net bir şekilde yansıtması hem de sinema sanatının özelliklerini iyi izah etmesi açısından ilginçtir: "...Karşımızda bir, bir buçuk metrekarelik bir beyazperde duruyordu. Biz de buna, bir mana veremeden bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilânlardan bir şey anlamıyorduk: Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da boğa güreşi... Şimendüferle seyahat... Bu ibareler içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu.

20'li yıllarda yayımlanan sinema kitapçıklarından biri.

Derken ortalık birden bire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayrı ihtiyarî ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım.

Arkamızdaki sıralardan ıslıklar fışkırıyordu. Karanlığın, vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı.

(...) Perdenin önüne gelen şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telâşlı telâşlı insanlar gidip geliyor. Aman ne gidiş geliş! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaden yerlerini terkettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lâkin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seğirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."[2]

İşte yazarımızın, perdede hareket eden trenin üzerine gelmeyip, yanından geçip gitmesine çok sevindiği bu büyülü olay, Pera'da yavaş yavaş "tanınmaya" başlar. O döneme ait film ilânlarının çoğu Rumca, Ermenice, Fransızcadır. Bağımsız sinema salonları bu dönemde henüz yoktur. Daha çok birahanelerde, kıraathanelerde bu gösteriler yapılmaktadır. Weinberg 1908 yılında Tepebaşı'nda "Pathe" sinemasını açar. Bu, ülkedeki ilk bağımsız, yerleşik sinema salonudur. Pathe'de yurtdışından getirilen filmler gösterilir. Arkasından yeni sinemalar açılmaya başlar: Palas sineması, Majik sineması gibi. Artık sinema Beyoğlu'nun sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Fransızlar, İngilizler, Almanlar bu dönemde ülkede film çekip gösterirler. "Göbek Dansı", "Sulukule Dansı" bu filmlerden bazılarıdır.

Türkler ise sinema işletmeciliğine daha sonra girerler. Murat Bey ile Cevat Boyer adlı müteşebbisler, 19 Mart 1914 günü ilk Türk sinema salonunu açarlar. Arkasından da Ali Efendi Sineması ve Kemal Bey Sinemaları açılır.

Aslında Pera ile Osmanlı sinemaya aynı gözle bakmamaktadır. Pera, sinemayı daha çok zevk, sefa, eğlence aracı olarak görmekte, Osmanlı ise bu yeni icadı savaş ortamında nasıl değerlendireceğini düşünmektedir. Osmanlı'nın bir varolma kaygısının ağır bastığı bu zor döneminde, sinemayı da bu amacına hizmet edecek bir araç olarak görmesinde doğrusu şaşılacak bir yan yoktur. Osmanlı'da sinemaya bu gözle bakmış ve böyle değerlendirmiştir. Sinemanın 1923'e kadarki serüveninde zorunlu ve kaçınılmaz olarak resmî, yarı-resmî yönlendirme ve koruma altında, propaganda, tanıtım ağırlıklı, belgesel filmler yapılmıştır. Amaç halkı savaşa hazırlamak, onların moralini yükseltmektir. Doğrusu böylesine çalkantılı bir dönemden geçen bir ülkenin sinemasından, sanat filmleri beklemek hem tarihsel hem de sosyolojik gerçekliklere ters düşmek olur. Bu nedenle de 1922'ye kadar sivil sinema da, sivil sinema yapımcısı da olmamıştır. Açıklanan nedenlerden dolayı zaten olamazdı da. Tüm bu filmler, "Merkez Ordu Sinema Dairesi", "Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti", "Malul Gaziler Cemiyeti" gibi resmî ya da yarı resmî kuruluşlar bünyesinde gerçekleştirilmiştir.

Sigmund Weinberg'in tanıtım vinyeti.

Gösterimi Weinberg'in yaptığı bir sinema ilanı.

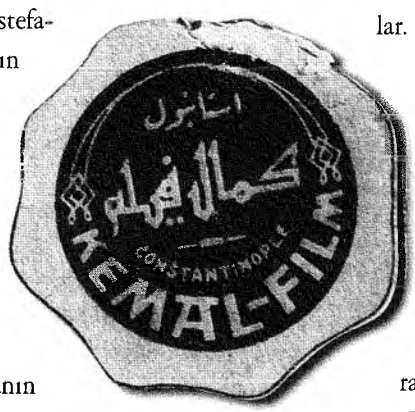
Peki bu dönemde, Osmanlı sosyal yaşamında sinema nasıl bir yer işgal ediyordu? Osmanlı eğlence kültürü bu dönemde bilindiği gibi daha çok Meddah, Karagöz ve az çok tiyatroda odaklaşmıştır. Bu nedenle, özellikle İstanbul halkı bu yeni icat karşısında çekingen, hatta biraz da temkinli davranır. Yine Ercüment Ekrem Talu'dan dinleyelim: "Sinemanın münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı da ekseriyetiyle bu mevzu üzerinde konuşuyordu. Kimi bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe ediyor, ileri fikirliler ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyorlardı."[3] İnançlarına, geleneklerine bağlı İstanbul halkı, Pera patentli bu yeni buluşa kuşkuyla bakmaktadır. İşte o dönemin sinemacıları sinema olayının Beyoğlu'nun sınırlarını aşıp, halka ulaşması için, halkın bu hassasiyetini de gözönüne alarak çeşitli yöntemler denerler. Özel Ramazan seansları, harem-selâmlık uygulamaları gibi. Açık havada film gösterileri sırasında kadınlar ve erkekler ayrı ayrı yerlerde oturtulup aralarına da bir perde gerilerek olay "muhafazakârlaştırılmaya" çalışılır. Bu arada sadece kadınlara film gösterilen "hanımlara mahsus" seanslar da düzenlenmeye başlanır. Örneğin haftanın belli günlerinde sadece kadınlara film gösteren ilk sinemanın sahibi Haçaduryan adlı bir Ermenidir. Ama her şeye karşın halkın sinemaya (Pera'ya) karşı kuşkulu ilgisi sürmektedir.

1914 yılı ise Osmanlı'nın en çalkantılı yıllarından biridir. Artık Birinci Dünya Savaşı başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu Almanya'nın yanında savaşa katılırken, Osmanlı donanması Rusya'ya saldırır. Halk büyük bir coşku içindedir. İmparatorluk Cihad-ı Ekber ilân eder. Türk halkı, Rusya'ya kinlerinin bir göstergesi olsun diye Yeşilköy'deki Rus anıtını yıkar. Daha çok "93 Harbi" olarak bilinen 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı sonucunda Ruslar, Ayastefanos'a kadar ilerlemişlerdir. Burada yapılan anlaşmadan sonra Rus anıtı dikilmiştir. Dolayısıyla bu anıt sanki Osmanlı'nın yenilgisinin bir simgesi durumundadır. Anıtın yıkılışı bir anlamda bu yenilgiye bir başkaldırı anlamı taşıyacak ve halkın moralini yükseltecektir. Halkın böyle bir morale ihtiyacı vardır. Anıtın yıkılışını Fuat Uzkınay adlı bir yedek subay filme alır. Ve

bu olay "Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adıyla ilk Türk filmi olarak tarihe geçer. Aslında bu filmin hazırlığı aylar öncesine dayanmaktadır. Bu iş için öncelikle yabancı bir şirketle anlaşılmış, ama filmin bir Türk tarafından çekilmesinin daha uygun olacağı düşünülerek az çok sinemayla bir teması olan Fuat Uzkınay'ın çekmesinde karar kılınmıştır. Uzkınay'ın bu filmi, sinema tarihçileri tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilirken, Metin Erksan bu filmin ilk Türk filmi olmadığını ileri sürer: "Daha önce 1911 yılında çekilen bir film var. Sultan Reşat'ın Rumeli seyahati sırasında Kosova Ovası'nda yüz, ikiyüz bin kişiyle kılınan bir namaz var. Eski bir Türk adeti uyarınca mihrap getirilip açık havaya konmuş ve namaz kılınmıştır. İttihat ve Terakki Partisi'nin hazırladığı bir seyahattir bu. O namaz Manastırlı bir fotoğrafçı olan Yanaki tarafından filme alınmıştır. Ve bu film Makedonya Cumhuriyeti'nin film arşivinde vardır."[4] Bir başka sinema araştırmacısı olan Ali Özuyar da ilk Türk filmi olarak kabul edilen "Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı"nın hiç çekilmediğini, böyle bir filmin olmadığını iddia etmiş ve çeşitli deliller getirmiştir.

Erenköy sinemasının kartpostal biçiminde basılan el ilanı.

Osmanlının sinemaya Pera gibi bakmadığını, bunun da tarihi gerekçeleri olduğunu belirtmiştik. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığını da eklemiştik. Sinemanın önemli bir propaganda aracı olabileceğini daha o yıllarda farkeden kişi Enver Paşa'dır. Enver Paşa, Almanya seyahati sonrası sinemanın gücünü keşfetmiştir. Osmanlı ordusunda da sinema bölümünün kurulmasına öncülük etmiştir. Bunun üzerine 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur. Dairenin başına da ülkedeki neredeyse tek sinemacı olan Weinberg, yardımcılığına da Uzkınay getirilmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çevirdiği propaganda filmleri bu dönemde çeşitli mekânlarda halka gösterilir. Nijat Özön bu dairenin faaliyetlerini şöyle anlatır: "Yurdumuzda kurulan ilk sürekli yapımevi niteliğindeki "Merkez Ordu Sinema Dairesi", bir ordunun, üstelik savaşan bir ordunun sinemacılık kolu olduğunu hiçbir vakit unutmadı. Bundan dolayı bu yapımevinin çalışmalarındaki ağırlık noktası, dünyayı saran korkunç savaşta Osmanlı Devleti'nin payına düşeni yansıtmak oldu. Osmanlı ordusunun çeşitli cephelerdeki çarpışmaları, müttefiklerarası ilişkiler, savaşan ülkenin önemli günlük olayları, bu dairenin film üzerine aktararak günümüze kadar ulaştırdığı çok canlı ve değerli belgelerdir. Bunlar arasında en önemli çalışmalar olarak şunlar sayılabilir: Çanakkale savaşlarını yansıtan Anafartalar Muharebesinde İtilâf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Çanakkale Muharebeleri (1916), Galiçya cephesindeki Osmanlı ordusunu gösteren Galiçya Harekatı, Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi (1915)..."[5]

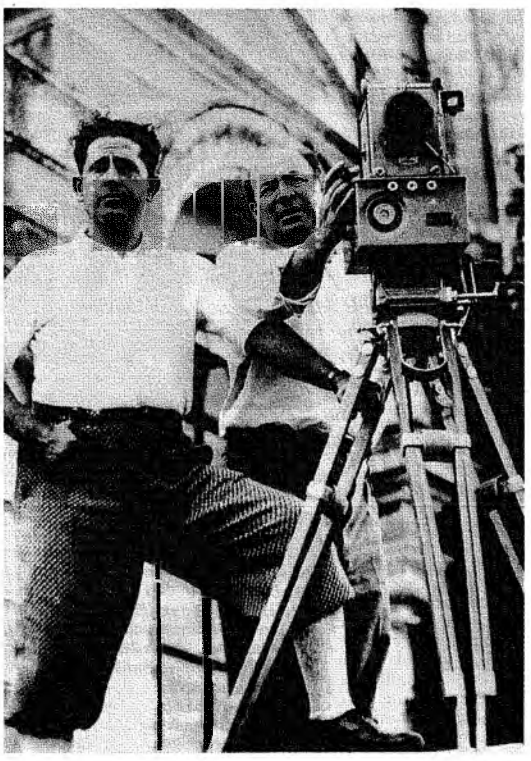


Kemali Film'in alâmeti farikası.

Weinberg, bu daire adına çektiği belgesellerden sonra konulu filme başlar. İlk film "Leblebici Horhor" (1916) olur. Ama başrol oyuncularından birinin ölmesiyle film yarım kalır. Weinberg'in ikinci konulu film denemesi "Himmet Ağa'nın İzdivacı"dır. Bu filmin yarısına gelindiğinde de Çanakkale savaşı nedeniyle oyuncuları askere alınınca film yine yarım kalır. Bu filmi daha sonra yardımcısı Uzkınay tamamlayacaktır. Bu arada daha ilginç bir olay gelişir. Başta da belirttiğimiz gibi Weinberg, Romen uyrukludur. Romanya 1916'da İtilâf devletlerinin yanında Osmanlı Devleti'ne karşı savaşa girince Weinberg bu görevinden uzaklaştırılır. Bu dairenin başına ise yardımcısı Uzkınay getirilir.

Yine bir başka cemiyet olan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" de sinemaya el atar. Sedat Simavi adlı genç bir karikatürcü, cemiyeti, bir konulu film çekilmesi için ikna eder. Weinberg, Uzkınay'dan sonra yeni bir film çeke-

cek olan bu genç, daha sonra gazete sahipliği ile ünlenecek olan Sedat Simavi'dir. Simavi 1917 yılında, konulu ve halk önüne çıkan ilk Türk filmi "Pençe"yi çeker. Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda halka gösterilen "Pençe" geniş yankılar uyandırır. Kimi filmi başarılı bulurken, kimi de filmi "müstehcen" bulur. Daha sonra Türk sinemasına âdeta damgasını vuracak olan Muhsin Ertuğrul 16 Ocak 1919 tarihli "Temaşa" dergisinde "Pençe" ile ilgili olarak ağır bir yazı yazar: "Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerif, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk'ü utandırmıştı... Mevzudaki bayağılık ve budalalıkla tarz-ı tertip ve icradaki cahillik ve tabiatsızlık bu eserde elele vermiş, belehât ve vukufsuzluğumuzun ebedi bir numune ve timsali diye raksediliyor. Elhasıl, gerek tav'an, gerek kerhen cemiyet bu Pençe namındaki sefil şeritle kendisini olduğu kadar izzet-i nefsi milliyi ve hatta orada temsile iştirak eden sanatkârları olduğu kadar seyredenleri terzil etmiştir." Simavi, 1918'de ise "Casus" filmini çeker. Her iki film de yarı askerî niteliği olan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" adına çekilmiştir.


Muhsin Ertuğrul, Cezmi Ar'la birlikte bir film çekiminde

1918, Mondros Mütarekesi'nin imzalandığı yıldır. Ülke işgal altındadır. "Ordu Film Dairesi"nin ve "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti"nin elindeki araç ve gereçlerin, İstanbul'u işgal etmiş bulunan işgal ordularının eline geçme tehlikesi vardır. Bunu önlemek için bu araç ve gereçler "Malul Gaziler Cemiyeti"ne devredilir. Artık devrede "Malul Gaziler Cemiyeti" vardır. Derneğin sinema çalışmalarını Fuat Uzkınay yürütmektedir. Ahmet Fehim bu cemiyet adına Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eseri "Mürebbiye"yi sinemaya uyarlar. Film özellikle verdiği mesajla dikkat çeker ve beğenilir.

Ahmet Fehim "Mürebbiye" filminde Batılılaşma yolundaki Türk halkına kimi mesajlar verir. Film, cazibesini kullanarak bir Türk ailesini çökerten Fransız "yosma"sını gündeme getirir. "Mürebbiye" İstanbul'da oynar ama daha sonra işgal kuvvetleri tarafından yasaklanır ve sansürlenen ilk Türk filmi olarak sinema tarihine geçer. Anadolu'ya gönderilmez. Ahmet Fehim daha sonra Yusuf Ziya Ortaç'ın bir oyunundan uyarladığı "Binnaz" filmini çeker. Ama "Mürebbiye" kadar tutulmaz. Film, Binnaz ile onu elde etmek için birbirleriyle uğraşan iki erkek arasında geçen bildik bir konuyu işler. Dönemin "Temaşa" dergisinde film şöyle değerlendirilir: "Binnaz rolündeki matmazel çirkin ve pek acemi olmamakla beraber evza ve etvar nokta-i nazarından (güzel) değildi. Âşıklardan (efe) rolündeki aktör, hepimizin tahayyül ve tahmin ettiğimiz asil ve mert (yeniçeri efesi) değildi. Avza ve etvariyle hakir Samatya efesi idi.(...) Fakat artistlerin kusuru her halde operatörlerin ve dirijörlerin kusurundan çok değildi."

Bu dönemde, Darülbedayi'de, halk tarafından beğenilen bir oyun sahnelenmektedir: "Hisse-i Şayia". Ve özellikle bu oyundaki "Bîcan Efendi" tiplemesi sevilmiştir. "Malul Gaziler Cemiyeti" halkın bu beğenisini göz önünde tutarak, bu oyunu filmleştirmeye karar verir. Böylece ortaya bir üçleme çıkar: "Bîcan Efendi Vekilharç", "Bîcan Efendi Mektep Hocası" ve "Bîcan Efendi'nin Rüyası". Bu filmlerin yönetmeni ise yeni bir isimdir: Şadi Fikret Karagözoğlu. Bu üç filmin görüntü yönetmenliğini de Fuat Uzkınay yapar.

Görüldüğü gibi bu dönemde ya askerî ya da yarı askerî kuruluşlar adına filmler çekilmiştir: "Merkez Ordu Sinema Dairesi", "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti", "Malul Gaziler Cemiyeti" gibi. Kimi yazarlar ile bu cemiyetler arasında, cemiyetlerin sinema faaliyetleri ile ilgili olarak çeşitli tartışmalar olmuştur. Halide Edip Adıvar'ın "Te-

maşa" adlı derginin, Eylül 1918 tarihli nüshasında "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine" başlıklı yazısı ve cemiyetin bu yazıya verdiği cevap bu tartışmaların en ünlüsüdür. Karşılıklı iki yazı o dönemin sinema ortamını ortaya koyması açısından ilginçtir. Adıvar bu yazısında, cemiyeti sinemadan elini çekmesi için uyarır ve sert denilebilecek bir yazı yazar: "Cemiyet-i muhteremenizin (sayın cemiyetinizin) cenâh-ı himayesinde (kanatları altında) sinema şeritleri yapıldığı, fakat bunların pek fenâ yapıldığı, bir mütehassıs buluncaya kadar şimdiye kadar olduğu gibi beyhude para israf edileceğine bu vâhi (boş) ve güç işden sarf-ı nazar (vazgeçme) edilmesini ve buna, bu meseleye zat-ı 'âliyyelerinin bir parça daha fazla ciddiyet ve dikkat nigahbân (bakmak) olmanız lazım geldiğini altıncı nüshamızda söylemiştik. Yazılarımız nazar-ı itibara alındığı için bu samimi ve hâlisâne (yürekten) temenniyi burada tekrarlamak mecburiyetinde kaldık." dedikten sonra şunları ekler: "Bu boş sevdadan vazgeçilsin-çünkü zararın her neresinden olursa olsun dönmek kârdır diyorlar." Cemiyet ise bu yazıya daha sert bir karşılık verir: "Cemiyetçe takib edilen hatt-i hareketten tamamiyle bîgâne (yabancı) ruh ve maksattan (amaç) pek bî-haber (habersiz) bir kalemin mahsulü olduğu âşikâr olan iş bu mektup bir tenkid-i fennî mahiyeti haiz (sahip) olmaktan pek uzak olduğundan üzerinde tevâkufa (durma) değmez ise de, Türklüğü ve haysiyet-i milliyeyi, mümessil-i millet (milleti temsil eden) olan bir cemiyet-i muazzamanın (büyük cemiyet) heyet ve erkânı elbette dahi iyade takdir edeceklerinden ve kaldı ki cemiyet mevâridâtının (gelecek) hüsn-i istimalini (iyi kullanma) murâkâbe (gözetme) ancak heyet-i âidesinin (kazanç) hakkı bulunduğundan ve bütün gavâmızıyla (sır) bir sinemacılık tesisat ve teşkilâtının ne olduğu ve bu yolda kimlerin ne mertebe mütehassıs olduğu cemiyetçe ra'na malûm (bilindiğinden) idüğünden oldukça küstâhâne olan şu tarz-ı beyanın teesüfle karşılandığını beyana mecburiyet hâsıl oldu."[6]

Muhsin Ertuğrul, Cezmi Ar'la birlikte bir film çekiminde

Sonra, Türkiye'nin sinema serüvenine, Türk sinemasını uzun yıllar tekelinde tutacak olan tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul girer. Muhsin Ertuğrul yaşamı boyunca, son derece üretken, mücadeleci ve çok yönlü bir sanatçı kişiliği sergiler. Daha küçük yaşlarda Paris'e gidip tiyatro öğrenen Ertuğrul, Berlin'de figüranlık ve sahne işçiliği yapar. Bu arada eleştiri işine de el atar. Yurt dışından Türkiye'deki dergilere yazılar yollar. Rusya'ya gider, çeşitli stüdyolarda çalışır, filmler çevirir.

Bu arada ilk özel yapımevi olan Kemal Film kurulmuştur (1922). Muhsin Ertuğrul ilk olarak 1922'de Kemal Film adına "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" filmini çeker. "Mütareke yıllarında İstanbul'da, Şişli'de, Mediha Hanım adlı kötü yola düşmüş bir kadının, dostu Hamdi Bey eliyle öldürülmesinin İstanbul halkı üzerinde bıraktığı büyük etki göz önünde tutularak, Muhsin Ertuğrul'un hazırladığı bir senaryoya dayanılarak çekilen film, özellikle dış sahneleriyle, (Boğaziçi, Sultanahmet, Köprü) dikkat çeker. Ertuğrul arkasından da aynı yıl "Nur Baba" filmini çeker. Film, "Zevk ve şehvete düşkün, tekkesine gelen zengin kadınlardan yararlanan, ilkin ölen şeyhin karısı ile evlenen, başka kadınlarla da ilişki kuran" Nur Baba'yı anlatır. Her iki filmin çekiminde de çeşitli olaylar yaşanır. Muhsin Ertuğrul o günleri anılarında şöyle anlatacaktır: "Çarşaflı kadının filme çekilişi en büyük günah sayılıyordu. Ta ki, çarşaflar içinde rol almış kadınların Ermeni sanatçısı Aznif Hanım ya da Rus sanatçısı Andreyevna olduğunu saptayıncaya kadar... Onların bile çarşaf giymeleri göz yumulacak günah değildi. O siyah giysi, başlıbaşına kutsal bir simgeydi. Bu yüzden birkaç kez de taşlandık."[7] "Nur Baba"nın çekiminde de yine stüdyo basılır. Muhsin Ertuğrul'un daha sonra çektiği "Ateşten Gömlek" filmi de halktan tepki görür. Film ekibine fırınlar ekmek satmaz, halk kendi bölgelerinde çekim yapılmasına izin vermez. Bu filmler Muhsin Ertuğrul'un, daha sonra Türk sinemasını olumsuz şekilde etkileyecek, "tiyatroculuğunun" kurbanı olmuştur.

"Ateşten Gömlek" (1923) filmine gelinceye kadar filmlerde oynayan kadın sanatçıların hiçbiri Türk değildir. Beyaz Rus, Ermeni, Rum vs.dir. Örneğin "Pençe"de Ermeni Eliza Binemeciyan, "Mürebbiye" de Madam Kalitea, "Binnaz"da Matmazel Blanche ve Eliza Binemeciyan, "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" filminde Beyaz Rus Anna Mariyeviç. Sinema tarihçileri filmlerde oynayan ilk kadın Türk oyuncuların Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir olduğunu kaydederler (Sinema tarihçisi Ali Özüvar, son dönemde yaptığı inceleme sonucunda, ilk Türk kadın oyuncunun sanıldığı gibi "Ateşten Gömlek" (1923) filminde oynayan Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir değil, 1922 yılında çevrilen "Esrarengiz Şark" filminde oynayan Nermin Hanım olduğunu iddia etmiştir).

Sinemanın doğumu olan 1895 yılı ile onu izleyen yıllar, Osmanlı toplumunun yaşadığı en bunalımlı, en karışık, en problemli dönemler olmuştur. Devlet iktisadi açıdan çökmüş, idare iflas etmiş, halkın geleceğe ilişkin umudu tükenmiş bir hâldedir. Rüşvet, adam kayırma devlet içinde yaygın bir hâl almıştır. Koskoca imparatorluk çepeçevre kuşatılmış, büyük devletler Osmanlıyı bölme, parçalama tezgahı içine girmişlerdir.

İşte böyle bir ortamda, düzende, sosyal yaşamda, sinemaya nasıl bakılması gerekiyorsa, ülkemizde de sinemaya o gözle bakılmıştır. Öncelikle böyle bir ortamda bağımsız, özel bir sinema olamaz, olsa bile yaşayamazdı. Dolayısıyla sinema işini devlet üstlenmiş, şartlar gereği de bunu ordu yürütmüştür. Bir savaş döneminde, sinemanın gündemi elbette savaş olacaktır. Nitekim öyle de olmuştur. Sinema savaşın gereklerinin hizmetine sunulmuş, onun propaganda gücü etkin bir şekilde değerlendirilmiştir. Konulu filmler, en ucuzundan, en basit yaklaşımlarla gerçekleştirilmiş, fazla da uzağa gidilmemiş, tiyatroda denenmiş oyunlar sinemaya uyarlanmıştır.

Sinema ayrıca savaş baskısının halkta yarattığı psikolojiye denk düşen bir amaç için de kullanılmıştır. Sinemaya bu dönemde sanat yönünden çok "eğlence aracı" işlevi yüklenmiştir.

Ama bütün bunlar dönemin zorunluluklarıydı elbet. Bunda şaşılacak bir şey yok. Şaşılacak şey bu eksikliklerin bu dönemin ortadan kalkmasıyla birlikte hâlâ sürmesi ve günümüze taşınmasıdır. Çünkü o dönemdeki eksiklikler şu an ülkemiz sineması için hâlen konuşulan problemler. Teknolojik yetersizlik, tiyatroculara teslimiyet, okullu sinemacının olmayışı, sinemanın sanayileşememesi, yapımcı yokluğu, sanat anlamındaki sinemanın eksikliği gibi.

Sonuç olarak Osmanlıdan devraldığımız mirasa, sinema alanında yeni bir şey katamadık. Eksiklikleriyle, fazlalıklarıyla bu günlere taşıdık. Sorunlar aynen sürdü. Yani çöküş hâlâ sürüyor.

---

1 Giovanni Scognamillo, *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları,* Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s. 72.

2 Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi,* Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968, s. 11.

3 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Metis Yayınları, İstanbul 1987, s. 14.

4 Serhat Öztürk, Metin Erksan'la Söyleşi, *Beyazperde Dergisi eki,* Mayıs, 1990.

5 Nijat Özön, Türkiye'de Sinema, *Arkın Sinema Ansiklopedisi,* s. 454.

6 Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni,* Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 53-54-55.

7 Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın,* Nejat Eczacıbaşı Yayınları, s. 300.

OSMANLI'DA BAŞLAYAN SİNEMA SERÜVENİMİZ

YRD. DOÇ. DR. H. HALE KÜNÜÇEN
GAZİ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ

Sinema, 19. yüzyılın son çeyreğinde insanoğlunun düş gücünün sınır tanımayan bir gerçekliği olarak doğmuştur. 19. yüzyıldan başlayarak, gerçekliğin tekniksel ve mekaniksel yeniden üretimi sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmış ve artık zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır. Yaratıcıları bilginler olan sinema, hiç şüphesiz bilimsel ruha çok şey borçludur.

Başlangıçta teknik bir buluş, hatta mekanik bir eğlence olarak bilinen sinema özellikle tekniğe henüz açılmamış olan ülkemiz topraklarına bile bulunuşundan bir süre sonra yerleşmiş, eğlenceye meraklı seyirci topluluklarına çabucak seslenebilmiştir.

Bu çalışmada amacımız, Osmanlı'nın 700. yılında ülkemizdeki ilk gösteriminin (1896) üzerinden yaklaşık yüz yılı aşkın bir süre geçen sinemanın, ülkemizde yapılan(!) tarihsel araştırmalar ve belgecilik konusundaki yetersizliklerin -birkaç kişisel çaba hariç- sinema tarihimizin oluşma(ma)sındaki etkisini ve sonuca varan sürecin nasıl oluştuğunu görmek.

Sinema, doğuşundan bugüne kadar dünyanın heryerinde insanları büyüleyen, hem ağlatan hem de güldüren bir sanat ve insanlığa hayatı göstererek anlatan bir ayna olmuştur.

Sigmund Weinberg

"Cinematograph", yani sinema önce hareketsiz görüntülere hareket kazandırmak için uğraş veren çok sayıda bilim adamının çabaları ile ve nihayet Louis ve Auguste Lumiée kardeşlerin 22 Aralık 1895'te Paris'te Grand Cafe'de düzenledikleri gösteri, sinemanın miladı olarak kabul edilmiştir.

Her ülkenin bir sinema tarihi vardır ve bu tarihsel süreç, kuşkusuz gerçeğe dayalı somut belgelerle saptanmaktadır. Bir başka deyişle, her ülkenin sinema tarihinde ilk gösteri için yaklaşık bile olsa bir başlangıç tarihi verebilmek olanaklıyken, ülkemizde sinemanın başlangıcına dair kesin bir tarih vermek olanaksızdır.

Sinemanın ülkemizdeki çeşitli başlangıç tarihlerinden söz etmek olanaklıdır. Bu tarihler, işlev bakımından çeşitlilik göstermektedirler. Örneğin, dünya sinemasının resmi tarih olarak doğmasından bir yıl sonra - *1896*'da Lumiére kardeşlerin kameramanlarından *Promio,* Venedik'te bir gondolda yaptığı deneme çekimini, ikinci olarak İstanbul- Haliç'de kiraladığı bir sandalda, alıcısıyla Haliç'in kaydırma ile alınmış filmini çekmiştir. Daha sonra, Lumiere'lerin diğer kameramanlarından Felix Mesquich, Francis Doublier, Charles Moission, Perrigot ise Türkiye'ye gelerek hem sinemayı tanıtmışlar, hem Lumiere'lerin ka-

taloglarını pekçok ülkenin yanısıra Türkiye'de de çekilmiş filmlerle zenginleştirmişler, hem de *Türkiye'de ilk film çekenler* olmuşlardır (Özön, 1963:113).

Benzer biçimde, ilk film gösterimlerinin Abdülhamid zamanında Sarayda yapıldığı *(1896)* ve *Bertrand* adlı bir Fransızın *Osmanlı sarayına sinemayı ilk getiren* olduğu, II. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında yer almaktadır. Bir taklitçi ve hokkabaz olan Bertrand, her yıl Padişahın izniyle Fransa'ya gidip saraya yenilikler getirmektedir. Fakat, Ayşe Osmanoğlu, Saraya sinemayı ilk getirenin Bertrand olduğunu söylerken, Rakın Çalapala'ya göre ise, "Sinemayı ilk önce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu: Didon, sakallı bir Fransız ressamı" (Scognamillo, 1998: 16).

1897'de halka açık ilk gösterileri düzenleyen ise, Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan *Sigmund Weinberg*'tir. Sigmund Weinberg, sinemanın saraya girdiği sıralarda sinemayı halka ulaştırmıştır. Pathé'nin Türkiye temsilcisi olan Weinberg, ilk film gösterisi için Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki "Sponck" birahanesini seçmiştir. Sponeeck'teki ilk gösterimler halkın beğenisini kazanınca, İstanbul'un öbür yakasına geçerek Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde de sinemayı Karagöz seyircilerine tanıtmıştır (Özön, 1963: 113).

Fuat Uzkınay

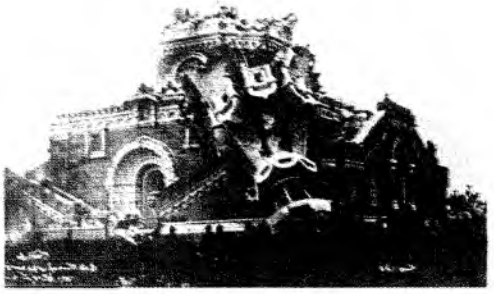
İlk gösterilen filmler arasında, Pathe'nin haber ve komedi filmleriyle Asta Neilsen'in "Sır" adlı bir dram filmi sayılabilir (Onaran, 1981: 21). Sinema, İkinci Meşrutiyet'in İlanına *(1908)* kadar gezgincilikten kurtulamamıştır. Ancak Meşrutiyetin İlanı üzerine yine Weinberg'in Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu eski Komedi Bölümünün bulunduğu yerde *"Pathe" Sinemasını aşmasıyla, ilk özel sinema salonu* yapılmış ve yerleşik sinemada gelişmeye başlamıştır (Özön, 1963: 113).

Rus Abidesi

İlk çevrilen filme gelince, ilk film Osmanlı Devleti'nin İttifak Devletleri yanında Birinci Dünya Savaşı'na girmesiyle birlikte, savaşın başlamasından üç gün sonra, 14 Kasım 1914'te Rusların 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı (tarihimizde "93 Harbi" olarak anılan ve Türklerin yenilgisi ile sonuçlanın) zaferinin anısına dikilen Ayastefanos'taki (Yeşilköy) anıtın yıkılışını belgelemek amacıyla Fuat Uzkınay tarafından çekilen 300 metrelik "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli belgesel filmdir (Özön, 1963: 114).

Sinemamızın tarihine kaynaklık eden kitaplarda ve bu konuda yıllar öncesinden günümüze kadar gelen eski kaynaklarda yer alan bilgiler, Türk sinemasının kuruluş tarihinin 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın çektiği bu filmle başladığını belirtmektedirler. Bu tarihin ilk temel kaynakları, dönemin sinema tirihçileri olan Rakım Çalapala ile Nurullah Tilgen'in araştırmalarıdır (Künüçen, 1998: 336). Böylece, daha sonraki tüm sinema tarihleri de Burçak Evren'in "İlk Türk Filmi Üs-

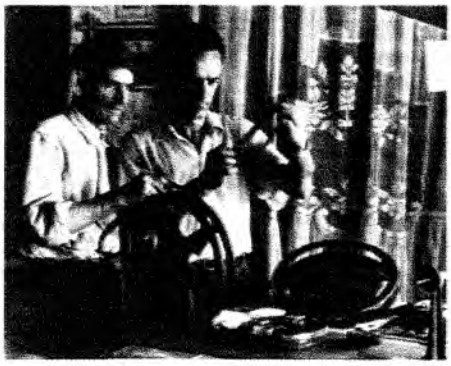
tündeki Kuşkular" adlı yazısında belirttiği gibi: "Sinemamızla ilgili yazılı belgelerin içerdiği tutarsızlığı alıntılar zincirlemesi halinde günümüze değin getirmiştir. Bir diğer deyimle, bir araştırmacının elde ettiği belge, doğruluk derecesine bakılmaksızın bir diğeri tarafından olduğu gibi kullanılmış..."tır (Evren, 1984: 6).



Rus Abidesinin Yıkılışı

Ülkemizdeki sinema tarihçileri ve Türk Sineması üzerine çalışan Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Agah Özgüç, Burçak Evren'in saptamaları ve bu konudaki yazılarında da belirttikleri gibi, sinema tarihimizde ve konu ile ilgili tüm tarihsel metinlerde altı çizilerek yer alan 14 Kasım 1914 tarihinde çekilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı belge filmin ilk Türk filmi ve bu filmi çeken Fuat Uzkınay'ın da ilk Türk sinemacısı sayılmasına karşın, sözkonusu bu filmin izine sonradan hiçbir yerde rastlanmaması, ayrıca görüşlerine başvurulan çok eski sinemacılarımızın da bu filmi hiç görmediklerine ilişkin verdikleri bilgiler (Evren, 1984: 18), somut bir belgesi olmayan bu filmin gerçekten çekilip çekilmediği konusunda kuşkular yaratmıştır. Bu durumda, bir tarihin başlangıcı sayılan bir filmin hiç gerçekleşmemiş olması normalde daha sonraki yıllara taşımış olması gerekirdi diye düşünülürken bilgilerimize yeni bulgu ve belgeler ekleniyor. Kuşkusuz tarihi olaylar değiştirilemez, ancak yeni bulgular tarih hakkındaki bilgilerimizi değiştirir ve geliştirir. (Künüçen, 1998 337).

Yeni bulgu ve belgelere göre, *Türk sinemasının başlangıç tarihi 1911*'dir. Osmanlı Devleti sınırları içinde olan Manastır'da fotoğrafçılık yapan *Osmanlı uyruklu Janaki ve Milton Manaki kardeşlerin* ("Balkanların Lumiére kardeşleri" olarak tanımladığı) Londra'dan getirdikleri Bioscope 300 adlı kamera ile 1911'de çektikleri "V. Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır Ziyareti" adlı belgeseli, Lumiére kardeşlerden 12 yıl sonra, Fuaz Uzkınay'dan 3 yıl önce çekmişlerdir (Özgüç, 1994: 18). Söz konusu bu belgesel, Osmanlıların son döneminde çekilen ilk filmdir ve orjinal kopyesi Üsküp Sinemateki'nde bulunmaktadır. Geçtiğimiz yıl gerçekleştirilen Uluslararası bir sempozyum vesilesi ile Türk sinemasının Manastır'da başlayan öyküsünün konu alındığı bir bildiride filmden söz edilmiş ve filmin bir bölümünün kopyası Türkiye'ye getirilmiştir.[1]

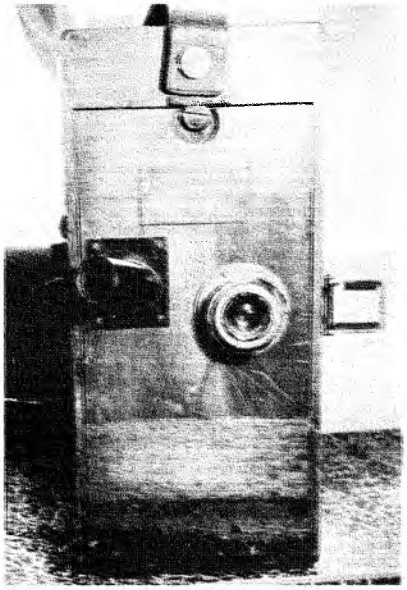


Bir başka kaynağı göre; *"Osmanlı devrinin son yıllarında gelişmeye başlayan film sanatı alanında Manastır'da ilk tecrübeler de yapılmıştı. Manaki adında bir fotoğrafçının çekmiş olduğu birkaç film arasında V. Sultan Mehmed Reşad'ın 1911 yılında vaki olan Manastır ziyaretini filmle tepsit etmiştir. Bu şekilde Türk film sanatının iddia olunduğuna göre 1915 yılında (bu tarih 1914 olacak) değil, bu tarihden dört yıl önce başladığı sabit olunmuştur"* (Eren, 1970: 35). Benzer biçimde Prof. Dr. Alim Şerif Onaran da Türk Sineması Tarihi kitabında Manaki kardeşlerden ve 1911'de çektikleri bu filmden söz etmektedir.

O halde, başka yeni belgeler ortaya çıkıncaya kadar *"V. Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır Ziyareti"* Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde çekilen *İlk Türk Filmidir*. İsimlerinin Janaki ve Milton Manaki olması da bu tarihsel süreci değiştirmez. Çünkü Manaki kardeşler, müslüman olmasalar da tebaaları Osmanlıdır (Özgüç, 1994: 14).

Savaşın ikinci yılında başlayarak sinemanın aynı zamanda propaganda alanındaki gücünün anlaşılmasıyla, Harbiye Nazırı ve Başkumandan

vekili Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı ziyarette, Alman Ordusu'nda Sinema çalışmalarına verilen önemi görmesi üzerine benzer bir sinema kolunun Osmanlı ordusunda da kurulmasını sağladı. Böylece *1915'te Merkez Ordu Sinema Dairesi* adıyla ilk kez kurulan bu dairenin başına ilk sinema çalışmalarını yapmış olan Sigmund Weinberg getirildi. Ardından ilk öykülü-konulu film çalışmalarına başlandı (1916).

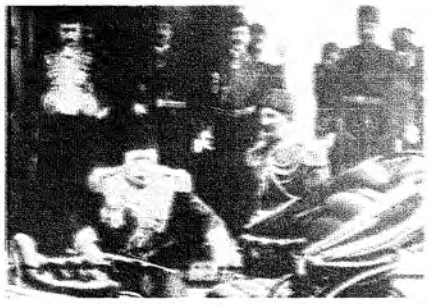


Bu 'ilk'leri çeşitlilik bakımından çoğaltmak ve günümüze kadar getirmek olanaklı.

Sinemamızın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yıldız Sarayı'nda yapılan ilk gösteri ile başlayan (1896) serüveni, bir yıl sonra ilk gösteriler aracılığıyla halk ile buluşmaya devam eder.

Osmanlı'da ilginç bir eğlence aracı olarak tanınan sinema, kimi çevrelerce günah sayılmışsa da, yeni buluşlara düşkün kişilerce de büyük bir ilgi ve merak ile karşılanmıştır. Osmanlı kültür yaşamına yabancı olan ve diğer yeni icadlar gibi Osmanlı'yı Pera'(Beyoğlu)'dan giren sinemanın halk tarafından sevilmesi, bu yeni icadın çok kısa bir süre İmparatorluğun diğer kentlerine de yayılmasına neden olmuştur (Özuyar, 1999: 33).

Ne varki, Osmanlı'dan başlayarak sayısı çok az olan sinema tarihimiz ile ilgili çalışmaların ve günümüze kadar gelen belgelerin büyük bir kısmının doğruluk derecesinin tartışılacak ölçüde yetersiz ve tutarsız olması, ciddiye alınmamış bir tarihsel süreçle karşı karşıya bırakıyor bizi!



Bilindiği gibi, ülkelerin toplumsal yaşamı içinde yer alan kurumlar, bulundukları ülkelerin tarihsel gelişim süreci içinde ele alındığında, buna koşut olarak kurumların tarihi bilindiğinde, günümüze ilişkin sonuçların, yorumların ve geleceğe yönelik önerilerin sağlıklı bir biçimde yapılmasını olanaklı olabilir. Geçmişten günümüze kadar, bu yönü hep ihmal edilmiş kurumlardan birisi de sinemamızdır.

Sinemamızın bu türden bir ihmal edilişinin ve yetersizliğinin pekçok nedenlerinin başında, bilimsel araştırma geleneğimizin, belge saklamaya ve gelişmeleri düzenli izleme geleneğimizin yetersizliği gelmektedir. Ne yazık ki resmi belgeliklerde bile sinemamızla ilgili yeterli kaynağa rastlanmamaktadır. Özellikle kişilerin ellerinde parça parça bulunan ve aradan zaman geçtikçe daha çok yok olma riski taşıyan kaynakların tamamını bu koşullarda biraraya toplamak da pek olanaklı görünmemektedir.

Sinemamızın, kendi kimliğini oluşturmada ve kendi sinemasına gerekli tarihsel alt yapı ile sahip olma anlamında hâlâ sinemamızın başlangıcı ile ilgili 'ilk'ler üzerindeki kuşkulu görüşlerin, alternatifli saptamaların, Osmanlı'nın 700. yılını kutladığımız şu günlerde, varlıklarını ve çalışmalarını yadsımadığımız birkaç kişisel çabaya rağmen sürmesi oldukça üzücüdür.

Birden fazla sanat alanını biraraya getirebilen, kültürel birikimin en uç noktalarındaki üretim ile beslenen ve dünyanın çoğu kez bir adım önünde giden sinema sanatı hem teknolojiye olan inancın, hemde geleceğe olan güvenin doruk noktasıdır. Dünyadaki resmi doğuş tarihinden kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarında da tüm dünyada uyandırdığı heyecanı, büyülü bir beyaz perdeden geçirerek bizlere yansıtan ve bir ayna görevi yapan sinemamıza-Türk Sinemasına sahip çıkmalıyız.

1 12-13 Ekim 1998 tarihlerinde Manastır'da düzenlenen *Uluslararası Atatürk ve Manastır Sempozyumu*nda "Manastır-da Başlayan Türk Sineması Serüveni ve Atatürk'ün Sinema Anlayışı" başlıklı bildiriyi sunan Yrd. Doç. H. Hale Küniçen tarafından filmin bir kopyesi Türkiye'ye getirilmiştir.

KAYNAKLAR

EREN, İsmail, Rumeli'de Türk Kültürü, Rumeli Türkleri Kültür Derneği Yayınları, 1970.

EVREN, Burçak, "İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler", *Gelişim Sinema,* S. 3, Aralık 1984.

EVREN Burçak, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", Gelişim, Sinema, S. 2, Kasım 1984.

GÜVENLİ, Zahir, Sinema Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960.

KÜNÜÇEN, H. Hale, "Manastır'da Başlayan Türk Sineması Serüveni ve Atatürk'ün Sinema Anlayışı", *Uluslararası Atatürk ve Manastır Sempozyumu Bildiri Kitabı,* ÖZ-TEN Yay., Ankara, 1999.

ONARAN, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1996.

ONARAN, Alim Şerif, Türk Sineması, Kitle Yayınları, Ankara, 1984.

ÖZGÜÇ, Agâh, 80. Yılında Türk Sineması, T.C. Kültür Bakanlığı.

ÖZÖN, Nijat, Türk Sineması Tarihi, Artist Yayınları, 1962.

ÖZÖN, Nijat, Sinema El Kitabı, Elif Yayınları, Ankara 1963.

ÖZÖN, Nijat, Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968.

ÖZÖN, Nijat, İLK Türk Sinemacısı Fuat Özkınay, Sinematek Yayını, 1970.

ÖZUYAR, Ali, Osmanlıca Sinema Serüveni, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.

SCOGNAMILLO, Giovanni, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, 1998.

KÜTÜPHANECİLİK VE KİTAP

OSMANLILARDA KÜTÜPHANE VE KÜTÜPHANECİ GELENEĞİ
699
SAHHAFLAR VE SEYYAHLAR: OSMANLI'DA KİTAPÇILIK
720
OSMANLI AİLESİNDE KİTAP
732

OSMANLILARDA KÜTÜPHANE VE KÜTÜPHANECİ GELENEĞİ

PROF. DR. İSMAİL E. ERÜNSAL
MARMARA ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlılarda kütüphanelerin ve kütüphaneciliğin gelişmesi çeşitli sebeplerden ötürü pek kolay olmamıştır. Bizans İmparatorluğu'yla güçlü Anadolu beylikleri arasına sıkışmış olan Osmanlı Beyliği, Bizans yönünde genişlemek zorunda ve bu genişleme neticesinde de hiç bir İslamî geleneği olmayan toprakları ülkesine katmaktaydı. Bu topraklar üzerinde ibadet için mescid ve camiler, eğitim için de medrese ve kütüphaneler kurmak başlangıçta oldukça güç bir işti. Zira P. Wittek'in de belirttiği gibi, Selçuk-Bizans hudut boylarındaki gazi topluluklarından meydana gelen bu beylik için en önemli mesele "gaza" yani mukaddes harpti.[1] Bu yüzden Osman Gazi'nin Bizansla mücadele içinde geçen devri, ilmî sahalardaki gelişmelere şâhid olamadı. Aslında siyasî bakımdan bir varlık göstermeye yeni başlıyan bir beylikte, kültürel faaliyetlerin dikkat çekici bir seviyede olmaması tabiî idi.

Orhan Gazi, babasının ölümü üzerine tahta geçtiğinde Osmanlı Beyliği siyasî bakımdan kendini komşularına kabul ettirmişti. Birkaç sene sonra İznik fethedildi ve burada Osmanlıların ilk medresesi kuruldu. Şüphesiz ki bu ilk medreseyle birlikte, öğretim için gerekli olan bazı kitaplar da temin edilmişti. Fakat bir kütüphaneden, yani o devrin anlayışına göre bir kitap dolabından ya da kitap için ayrılmış bir odadan ve kütüphaneciden söz etmek için elimizde ne belge ne de bilgi bulunmaktadır. Bu devirde İznik'te kurulan diğer medreselerde ve Bursa medreselerinde de kütüphane bulunduğuna dair herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

I. Murad devrinde (1362-1389) Osmanlı ülkesine Orhan Gazi devrinde başlayan ulemâ akınının hızlandığı ve yavaş yavaş gelişen ilim hayatı neticesinde bir kitap birikiminin başladığı görülmektedir. *Şaka'ik*'te nakledildiğine göre bu devir ulemâsından Molla Fenarî'nin çok zengin bir kütüphanesi vardı. Ancak bütün bu müsbet gelişmelere rağmen I. Murad devrinde kurulan öğretim kurumlarında ve ibadet yerlerinde bu kitaplardan oluşan koleksiyonların varlığından söz edebilecek ne tarihî bilgi ne de vesika mevcuttur.

Yıldırım Bâyezid zamanında artık bir ilim ve kültür merkezi olan Bursa'da kurulan medreselerden Eyne Bey Subaşı Medresesi'nde üst katta müstakil bir kütüphane odası vardı.[2] Bursa'nın Timur istilasına uğraması şehrin ilk devir tarihi hakkında vesikalara dayanarak bilgi edinmeyi güçleştirmektedir. Bu istila sonucunda muhtemelen o devirde mevcut diğer bazı kitap koleksiyonları ve kütüphaneler

yok olmuştur. Yıldırım Bâyezid devrinde diğer şehirlerde kurulan medreselerden Eyne Bey Subaşı'nın Balıkesir'deki medresesinde ve Bolu Yıldırım Medresesi'nde de birer kütüphane olduğunu biliyoruz.

Fetret döneminde kültürel faaliyetlerin oldukça yavaşladığı görülmektedir. Çelebi Mehmed devrinde kurulan ilmî müesseselerde kütüphanenin varlığını gösteren tek kayıt, Merzifon'da 820/1417 yılında tamamlanan Çelebi Mehmed Camii ve medresesindeki kütüphaneye aittir. Bazı eserlerdeki temellük kayıtları da Çelebi Mehmed'in özel bir kütüphanesi olduğunu göstermektedir.

Ancak II. Murad devrinde (1421-1451) sağlanabilen siyasî birlik ve istikrara kavuşmuş müesseseler, özellikle Edirne'nin hükümet merkezi olmasından sonra, Osmanlı kültür hayatının canlanmasına vesile oldu. Osmanlı ilim ve fikir hayatı bu Osmanlı sultanı devrinde büyük bir gelişme gösterdi. Anadolu beyliklerinden Osmanlı Devleti'ne büyük bir ulemâ göçü başladı. Bunun neticesinde medreseler değerli hocalar ve bu hocalarla birlikte pek tabîî ki değerli kitaplar kazandılar. Ancak bu döneme ait kaynakların sınırlılığı devrin kültür hayatını gerektiği gibi ortaya koymayı mümkün kılamamaktadır.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi (Yapımı 1718).

Sultan II. Murad'ın Tunca nehri kıyısında kurduğu Dârü'l-Hadis Medresesi'nin 23 Şaban 838/24 Mart 1435 tarihinde düzenlenen Arapça vakfiyesinde medresedeki müderris ve talebeler için bazı kitaplar vakfedildiği belirtilmiş,[3] Edirne'nin hükümet merkezi olmasından sonra da II. Murad tarafından burada, Üç Şerefeli Camii'n avlusunda yaptırılan Saatli Medrese'de bir kütüphane kurulmuştur. Bu devirde Edirne'de kurulduğu tesbit edilen iki kütüphane vardır. Bunlardan ilki Gazi Mihal Bey tarafından 825/1422 tarihinde inşa ettirilen camide, ikincisi Fazlullah Paşa'nın 839/1435-1436 yılında yaptırdığı mescidde kurulmuştur.

Edirne dışında kurulan kütüphaneler arasında serhad beyi İsa Bey'in babası İshak Bey'in 848/1445'te Üsküp'teki medresesi içinde kurduğu kütüphane, Yugoslavya topraklarında kurulan en eski kütüphanedir.[4] II. Murad devri vezirlerinden Saruca Paşa, 846/1442-1443 yılında Gelibolu'da kurduğu imaret ve medresesine talebelerin yararlanması için 18 cildden oluşan küçük bir kitap koleksiyonu vakfetmiştir.

Timurtaş Paşa oğlu Umur Bey'in Bursa, Bergama ve Biga'daki vakıfları için değişik tarihlerde düzenlediği vakfiyeleri ve vakıf kayıtları vardır; 843 Zilkade (1440 Nisan) tarihinde hazırlanan vakfiyesine göre Umur Bey, Bergama'da yaptırdığı medreseye, müderrisinin ve talebelerinin yararlanmaları için bazı Arapça eserlerle Bursa'daki camiine, cemaatin okumaları için 33 cild Türkçe kitap vakfetmiştir. Umur Bey'in vakıfları hakkında daha sonraki tarihlerde düzenlenmiş çeşitli vakfiye ve vakıf kayıtları vardır. Bunların incelenmesi neticesinde Umur Bey'in yirmi yıla yakın bir süre içinde kütüphaneyle ilgili olarak birkaç düzenleme yaptığı ve bu arada kitaplarının sayısını da 300 cilde çıkarttığı anlaşılmaktadır.[5]

Tesbit edilebilen kuruluş devri kütüphanelerinin genellikle medrese veya camilerde kurulduğu görülmektedir. Bunun tek istisnası, türbe kütüphanelerinin ilki sayılabilecek, Yazıcıoğlu Mehmed Efendi'nin Gelibolu'daki türbesinde bulunan kütüphanedir.

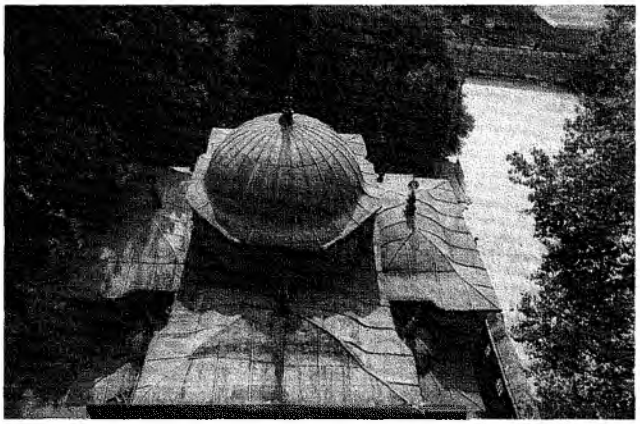
Kuruluş devrinde rastladığımız kütüphane örneklerinin ortak özelliği, bu kütüphanelerin küçük bir koleksiyona sahip olmaları, bu koleksiyonun korunması için tayin edilen görevliye düşük bir ücret verilmesi ve genellikle bu görevin kütüphanenin kurulduğu hayır kurumunda vazifeli kimseler tarafından yapılması, bazen de kütüphane için hiçbir görevli tayin edilmemesidir.[6]

İstanbul'un fethiyle Osmanlı Devleti bir imparatorluğa dönüşmeye başlar. Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u idarî merkez olduğu kadar aynı zamanda bir kültür merkezi haline de getirmek istediğinden, fetihten kısa bir süre sonra şehri yeniden inşa faaliyetine girişir.[7] Fetihten sonra yapılan ilk binalardan biri Bâyezid'deki Eski Sa-

ray'dır. II. Mehmed'in Manisa'dan Edirne Sarayı'na götürdüğü kitapların Eski Saray'ın tamamlanmasından sonra buraya nakledildiği bilinmektedir. Fetihten sonra İstanbul'da kurulan ilk kütüphane olan bu saray kütüphanesi daha sonra Yeni Saray'a taşınmıştır.

Fetihten sonra bir bölümü medrese haline getirilen Ayasofya'da ve Zeyrek Medresesi'nde II. Mehmed tarafından kütüphane kurulduğuna dair bazı görüşler vardır. Eldeki bilgiler, buralara müderris ve öğrencilerin ihtiyacını karşılamak üzere bazı kitapların verildiğini ancak kütüphane kurulmadığını göstermektedir.

Fatih devrinde başta imparatorluğun eski merkezi olan Edirne'de ve diğer bazı şehirlerde de kütüphane kurma çalışmalarının devam ettiği görülür. Fatih devri ulemâsından Molla Yegân diye tanınan Mevlânâ Mehmed b. Armağan, Bursa'da yaptırdığı mescidinde, 865/1460-1461 tarihinde vakfettiği 2800 kitaptan meydana gelen bir kütüphane kurmuştur.[8] Bu zengin kütüphaneyle ilgili olarak daha sonraki dönemlerde herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Osmanlı umerâsından Hızır Paşa'nın 870/1465-1466 tarihinde Amasya'da medresesi yanında ve İsa Bey'in de 874/1469 yılında Üsküp'teki medresesinde birer kütüphane kurdukları bilinmektedir.


Fatih Kütüphanesi.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'da kurmak istediği külliye 875 Recebinde (1470) tamamlandı. Külliyede cami, medreseler ve imaretin yanında başlangıçta birkaç da kütüphane yer almaktaydı. Fatih Sultan Mehmed'in elimizde bulunan en eski tarihli vakfiyesi muhtemelen 877-878/1472-1473 yılları arasında düzenlenmiştir. Bu vakfiyeden anlaşıldığına göre Fatih Külliyesi'nin açılışında ilk olarak dört medresede dört kütüphane kurulmuştur. Semaniye medreselerinin dördünde kurulan dört kütüphanenin bir süre sonra camide kurulan kütüphaneye nakledildiği ayrıca Ayasofya ve Zeyrek medreselerinde bulunan kitapların da getirilerek merkezî bir kütüphane kurulduğu görülmektedir. Bu nakil ve birleştirme işlemi, Sultan II. Bâyezid'in tahta geçişinden kısa bir süre sonra 887/1482 tarihinde Arapça olarak hazırlattığı vakfiyeye göre yapılmıştır.[9]

Fatih yaptığı birçok hayır eserinin yanında maiyetinde bulunan devlet adamları ve zenginleri de şehrin imarı için faaliyette bulunmaya teşvik etmiştir. Devrin sadrazamı Mahmud Paşa'nın Fatih'in emrine uyarak İstanbul'da ve imparatorluğun diğer şehirlerinde hayır eserleri vücuda getirdiği görülmektedir. Mahmud Paşa İstanbul ve Hasköy'deki medreselerinde birer kütüphane kurmuş ve bunlardan İstanbul'daki medrese kütüphanesine günlük beş akçe ücretle bir de hafız-ı kütüp tayin etmiştir. Fatih'in vezirlerinden Gedik Ahmed Paşa da İstanbul'da ve Afyon'da hayır eserleri yaptırmıştır. Bunlar arasında Afyon'daki külliyesinde bir de kütüphane bulunmaktaydı.

Fatih devri meşâyihinden Şeyh Vefa diye tanınan Müslihiddin Mustafa için inşa edilen külliyede, Şeyh Vefa tarafından vakfedilmiş 381 kitaptan meydana gelen bir kütüphanenin varlığı vakıf kayıtlarından öğrenilmektedir. Çeşitli konulardaki kitaplardan oluşmuş bu kütüphanenin on altıncı asrın sonlarında hâlâ Şeyh Vefa Zaviyesi'nde mevcudiyeti bilinmekte ve Evliya Çelebi'nin naklettiğine göre de XVII. asırda da varlığını korumakta ise de sonraki asırlarda kitapların ne olduğu bilinmemektedir.[10]

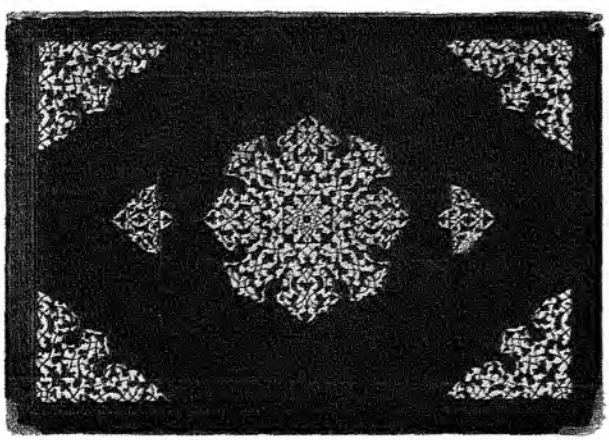
II. Bâyezid devrinde, Osmanlı İmparatorluğu askerî ve siyasî sahadaki durgunluğun aksine ilmî ve edebî sahalarda büyük bir gelişme gösterdi. II. Bâyezid'in âlimleri İstanbul'a getirmek için gösterdiği gayretler, ulemâ ve sanatkâra karşı koruyucu tutumu, bu gelişmenin sebeplerinden olarak gösterilmektedir. II. Bâyezid, Topkapı Sarayında Fatih'in kurduğu kütüphaneyi, kendisine hediye edilen ve adına yazılan kitaplarla daha da zenginleştirmiştir. Bazı kaynaklarda zikredildiğine göre saraydaki özel kitaplığında bulunan kitapların baş ve son sayfalarını mühürlemiş, bazılarının üzerine de temellük

kaydı koymuştur. Bu kütüphanenin hafız-ı kütüb-i hassa diye adlandırılan bir de hafız-ı kütübü vardı.

II. Bâyezid'in 893/1488 yılında Edirne'de Tuna kenarında yaptırdığı külliye içinde cami, medrese, imaret ve darü'ş-şifâ yanında bir de kütüphane vardı. Külliyenin vakfiyesinden kütüphanede dinî eserlerin yanında tıbbî eserlerin de olduğunu, kitaplardan yararlandırmanın bazı şartlara bağlandığı anlaşılmaktadır.[11] II. Bâyezid bir süre valilik yaptığı Amasya'da yaptırdığı külliyedeki camide bir kitaplığa yer vermiştir.

İstanbul'daki Bâyezid Külliyesi 811/1505 yılında tamamlanmıştır. Burada bir kütüphanenin varlığından Ata Tarihi'nde söz edilmektedir. Kütüphane hakkında mevcut en eski tarihli kaynaklar XVI. yüzyılın sonlarına aittir ve bu kayıtta medrese hâfız-ı kütübüne günlük üç akçe ücret tahsis edildiği belirtilmektedir.

II. Bâyezid'in kurduğu kütüphaneler dışında devrin devlet adamları, âlimleri ve meşâyihi de çeşitli yerlerde yaptıkları hayır kurumlarında kütüphaneler kurmuşlardır. Bu devirde İstanbul'da kurulduğu tesbit edilen diğer kütüphaneler şunlardır: Alâiyeli Muhyiddin diye bilinen Mevlânâ Muhyiddin'in 907/1501-1502 tarihinde vakfettiği 71 kitaptan oluşan ve sonra Fatih Külliyesi'ndeki kütüphaneye nakledilen kütüphane. Atik Ali Paşa'nın Çemberlitaş'taki medresesinde kurduğu 119 kitaplık kütüphane. Devrin şeyhülislamlarından Efdalzâde Ahmet Çelebi'nin Fatih Camii yakınında kurduğu medresesindeki kütüphane. Ulemâdan Muslihiddin Çelebi b. Ahmed Çelebi el-Yegani'nin 100 kitabını vakfederek, hayatta olduğu müddetçe kendi tasarrufunda, ölümünden sonra neslinden gelenlerin istifadesine sunulması ve sonra Bursa'da Ulu Cami'de konulması şartıyla kurduğu kütüphane. Mevlânâ Kıssahan, Hacı Muslihiddin Mustafa b. Cüneyd'in Kandıra'nın Çavlu Hacı köyünde yaptırdığı iki mescidde iki kütüphane kurmuştur. 902/1496 tarihli vakfiyesinde çeşitli konulara ait vakfedilmiş 210 kitabın adı ile koruma ve yararlandırma şartları bildirilmiştir.[12]



Süleymaniye kütüphanesi'nden değerli bir eser: El -Nihaya. Sultan II. Mehmed için hazırlanmış (1465).

Yine bu dönemde kurulan kütüphanelerden Edirne'de 897/1491-1492 tarihinde Noktacızâde diye anılan Şeyh Mehmed b. Yusuf'un kurduğu tekke kütüphanesinin 37 eserden oluşan bir koleksiyonu vardı. Fatih devri meşâyihinden Abdurrahim Karahisarî'nin 888/1483 tarihli Afyon'daki hayratı için düzenlediği vakfiyesinde, vakfettiği 159 kitabın adları da belirtilmiştir. II. Bâyezid'in kadınlarından Hüsnü-şah'ın oğlu Şehinşah'ın Manisa valiliği sırasında 869/1490 tarihinde Hatuniye Camii'ni yaptırdığı ve burada bir de kütüphane kurduğu görülüyor.

Bu devirde Balkanlarda da iki kütüphane kurulmuştu. İlki Manastır ve Selanik kadılıklarında bulunan İshak Çelebi b. İsa Fakih tarafından Manastır'daki medresesinde 914/1506'da kurulmuştur. Bu, Manastır'da Türk devrinde kurulan ilk kütüphanedir. Diğeri ise 919/1513 tarihinde Prizren'de, Şâir Suzi Çelebi tarafından yaptırılan mesciddeki kütüphanedir.

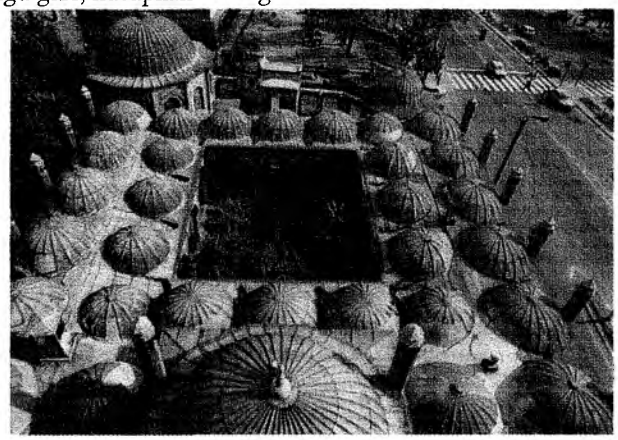
II. Bâyezid döneminde, vakıf kütüphaneleri için bir kaynak teşkil eden özel kütüphanelerin bazı önemli örnekleri ortaya çıkmıştır. Şehzâde Korkud'un ve Müeyyedzâde'nin zengin kütüphaneleri olduğu bilinmektedir. Kaynaklarda Korkud'un kütüphanesinin bir yerden diğer bir yere nakledildiğinde deve katarlarıyla taşındığı, Müeyyedzâde'nin kütüphanesindeki yedi bin ciltlik koleksiyondaki eserlerin bazılarının görülmek şöyle dursun adlarının bile duyulmadığı nakledilmektedir.

I. Selim askerî faaliyetleri yanında, ilme, ulemâya verdiği değer ve kitaba düşkünlüğü ile de bilinir. Ancak kısa ömrü, adını yaşatacak hayır kurumları yapmasına müsaade etmemiştir. Bu devirde gerek yeni fethedilen Suriye, Mısır gibi ülkelerden gelen ve gerekse de sahip-

lerinin ölümüyle dağılan özel kütüphanelerden temin edilen kitaplarla saraydaki koleksiyon zenginleştirilmiş ve bu koleksiyon daha sonraki devirlerde Osmanlı padişahları tarafından kurulacak olan birçok vakıf kütüphanesinin temelini teşkil etmiştir.

I. Selim devrinde kurulan kütüphanelerden Mevlânâ Bali'nin İstanbul'da Şeyh Süleyman mahallesindeki mescidinde kurduğu kütüphanenin 825/1519 tarihli vakfiyesinden, mevcudunun 620 kitap olduğu, muhafaza işiyle mescidin imamının görevlendirildiği anlaşılmaktadır. Sinan Paşa'nın kardeşi Ahmed b. Hızır Bey de Bursa'da yaptırdığı medresesine kitaplarını bağışlayarak bir kütüphane kurmuştur.

Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında, I. Selim devrinde olduğu gibi, kütüphanelerin gelişiminde bir durgunluk dikkati çekmektedir. Devlet adamlarının ve ulemânın yaptırdıkları kütüphanelerin çoğunun Kanuni'nin saltanatının ikinci yarısına rastlaması, siyasî ve iktisadî alandaki gelişmelerin kültür hayatına müsbet bir aksi olarak yorumlanabilir.[13]



Gazanfer Ağa Medresesi.

XVI. yüzyılın son yarısında yaptırılan medreselerin çoğunda, kütüphanenin artık tamamlayıcı bir unsur olarak düşünüldüğü görülmektedir. Hayreddin Paşa (İstanbul 1535), Abdülvasî b. Hızır (Edirne 1538'den önce), Kasım Paşa (İstanbul 1544; Bursa 1553), Rüstem Paşa (İstanbul1547; Tekirdağ 1553), Sofu Mehmed Paşa (Sofya 1547), Kanuni Sultan Süleyman (Rodos), İbrahim Paşa (İstanbul), Mihrimah Sultan (İstanbul 1549), Sekban Kara Ali (İstanbul), Hüseyin Aga (Amasya), Şehzâde Mehmed (İstanbul), Semiz Ali Paşa (İstanbul 1565) Hasan Nazir (Foça 1550) ve Gazi Hüsrev Bey (Saraybosna 1537) medreselerinde birer kütüphane vardı.

Bu devirde cami ve mescidlerde de kütüphaneler kurulmuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamlarından Makbul İbrahim Paşa Hezargrad'da, Hüsrev Paşa Diyarbakır'da, Kiremitçizâde Sinan Bey Bursa'da, Cihan Bey İstanbul'da Ayasofya yakınında yaptırdıkları cami ve mescidlerde birer de hâfız-ı kütüb görevlendirerek kütüphaneler kurmuşlardır.

Bağdat'ta Asitâne-i Hz. Ali ve Musa Kâzım türbe kütüphaneleri, Yorganî Dede'nin İstanbul'da Gül Camii yakınındaki zaviyesindeki tekke kütüphanesi (972/1564-1565), Feridun Bey'in İstanbul'daki mektebindeki okul kütüphanesi (967/1559-1560) ve Kanunî devri âlimlerinden Bedreddin Mahmud b. Mevlânâ Süleyman b. Alâeddin Ali'nin Kayseri'de bedestende 966/1559 yılında kurduğu kütüphane bu devirde kurulan değişik tür kütüphanelerdir.[14]

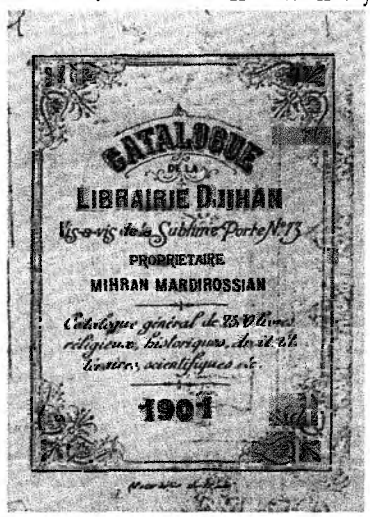
XVI. yüzyılda kütüphanelerin medreselerin tamamlayıcı bir unsuru haline gelmesine ve değişik kütüphane türlerinin mevcudiyeti ve yaygınlığına rağmen devrin en büyük ilim müessesesi olan Süleymaniye Külliyesinde kuruluş yıllarında kütüphane kurulmamıştır. Külliyede kütüphanenin ne zaman kurulduğu ve ilk kütüphane görevlilerinin hangi tarihte tayin edildikleri bilinmemekle birlikte, eldeki belgelerden, camiin ibadete açılışından birkaç sene sonra Süleymaniye'ye saray kütüphanesinden bazı eserler gönderilmeye başlandığı ve Süleymaniye Kütüphanesi'nin temelinin bu tarihte atıldığı söylenebilir. Süleymaniye Külliyesi Kütüphanesine hâfız-ı kütüb ve kâtib-i kütüb tayiniyle ilgili mevcud en eski belge ise 991/1583 tarihini taşımaktadır.[15]

XVI. asrın sonlarına doğru özellikle padişah ve devlet adamlarının büyük merkezlerde, doğum yerleri veya vazife yaptıkları bölgelerde yaptırdıkları medreselerde genellikle bir kütüphaneye yer verdikleri görülmektedir. Daha sonraki yüzyılda daha da gelişecek ve yaygınlaşacak olan bu medrese kütüphanelerinin daha çok öğrencilerin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak hazırlanmış bir koleksiyonu mevcuttu. II. Selim'in Edirne'de, Selimiye Camiindeki kütüphanesi dışındakilerin genellikle sadece bir hâfız-ı kütübü vardır.

II. Selim'in kızı ve Sokullu Mehmed Paşa'nın zevcesi İsmihan Sultan 976/1568 tarihinde Eyüb'te yaptırdığı medresesinde müderris, muid ve danişmendlerinin faydalanmaları için bir kütüphane kurmuştur. Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa da İstanbul'daki medrese ve hankahıyla, Bergos'taki medresesinde birer kütüphane kurmuştur. İsmihan Sultan ve Sokullu Mehmed Paşa'nın kurdukları bu kütüphanelerin itina ile hazırlanmış katalogları mevcuttur.

982/1574-1575 de tamamlanan Selimiye Külliyesi'nde kurulan kütüphane gerek koleksiyonun zenginliği, gerekse kataloğunun mükemmeliyeti bakımından dikkati çeker. Külliyenin 987/1579 tarihli vakfiyesinde tayin edilen üç hâfız-ı kütübden ikisinin hattatlık, nakışçılık gibi vasıflarının olması ve gerektiğinde kitapların eksik sayfalarını tamamlamaları istenmektedir.[16] II. Selim'in İzmir'de yaptırdığı medresesinde de bir kütüphane kurduğu 977/1569-1570 tarihli vakfiyesinden anlaşılmaktadır.

III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan'ın Üsküdar'da Toptaşı'nda yaptırdığı külliyede medrese ve darülhadis talebeleri için bir kütüphane kurulduğu ve burada günlük üç akçe ücret alan bir hafız-ı kütübün görev yaptığı biliniyor.



Cihan Kütüphanesi'nin katalogu.

Yemen fatihi Koca Sinan Paşa'nın 994/1586 tarihli vakfiyesinden anlaşıldığına göre İstanbul, Aydın, Yenişehir ve Malkara'da çeşitli kuruluşlara kitap vakfetmiştir. İstanbul'da Divanyolu'nda bulunan türbesine de muhtemelen ölümünden sonra kendi kitapları konularak bir kütüphane tesis edilmiştir.

XVI. yüzyılın sonunda İstanbul'da kurulan medreselerden Şeyhülislam Zekeriya Efendi (1002/1593-1594), Darüssaade Ağası Gazanfer Ağa (1004/1595-1596) ve Vezir Hadım Ahmed Paşa medreselerinde (1004/1595-1596) birer kütüphane bulunuyordu.

Bu kütüphaneler dışında İstanbul'da III. Murad devrinde kurulmuş iki ihtisas kütüphanesi vardır. Bunlardan birisi, saraydaki hekimlerin faydalanması için kurulmuş, küçük koleksiyonlu bir kütüphanedir.[17] Diğeri ise, İstanbul'da bir rasathane kuran Takiyüddin'in müneccimbaşılığı sırasında bu rasathanede kurduğu kütüphanedir.[18]

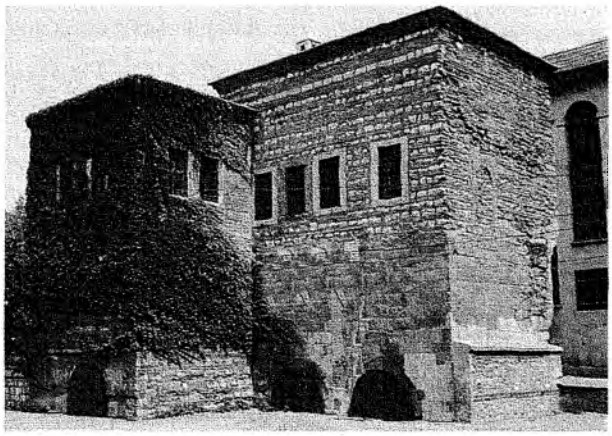
XVII. asrın başlarından itibaren büyük merkezlerde tesis edilen kütüphanelerin yanında imparatorluğun diğer bölgelerinde kurulan kütüphanelerin sayılarında da bir artış görülür. Bu artışı halkın okuma-yazma oranının yükselmesinden ziyade, medrese eğitiminin yaygınlaşmasıyla açıklamak mümkündür.

Mustafa Dede'nin Midilli'deki zaviyesi için 1010/1601-1602 tarihli vakfiyesi ve Lütfullah Efendi'nin Bursa'da Sultan Murad Medresesine 1016/1607 tarihli vakıf kaydıyla bağışladığı kitaplar ile Müeyyedzâde Piri Çelebi'nin Amasya'da Hatuniye Camii yanında (1017/1608-1609) ve Kaçanikli Mehmed Paşa'nın Üsküp'te türbesinde (1017/1608) kurdukları kütüphaneler, Kastamonu'da Şaban-ı Veli dergahı kütüphanesi (1020/1611), Erzincan kalesindeki Mevlevi tekkesi kütüphanesi, Darüssaade Ağası Ali Ağa b. Yahya'nın memleketi olan Mostar'da yaptırdığı medresesinde, şeyh Hüsameddin'in Bursa'daki zaviyesinde (1021/1612) ve sadrazam Mehmed Paşa'nın Kayseri'nin Erkilet kasabasındaki külliyesinde (1081/1674-1671) kurdukları kütüphaneler bu devirde imparatorluğun diğer şehirlerinde kurulan kütüphanelere birkaç örnektir.

Bu devirde yeni yapılan hayır eserlerinde kütüphane kurmanın yanısıra daha önce kurulan kütüphanelere kitap bağışı yoluyla koleksiyonları zenginleştirme faaliyetleri de sürmektedir. Bu asırda mevcut olan kütüphanelerin koleksiyonları incelendiğinde, hayır sahibi kimselerin ellerine geçen bazı kitapları bir vakfiye tanzim etmeden sadece bu kitapların başına vakıf mührü veya kaydı koyarak vakfettikleri görülmektedir.

Vakıf ve arşiv kayıtlarına göre XVII. asrın başlarından ilk müstakil kütüphanenin ortaya çıktığı 1089/1678 yılına kadar İstanbul'da kurulan büyük medreselerin hemen hemen hepsinde birer kütüphane bulunmaktadır. Bu tarihler arasında İstanbul'da kurulduğu bilinen Ku-

yucu Murad Paşa (1019/1610), Sultan I. Ahmed 1026/1617), Kazasker Hasan Efendi (1039/1630), Şeyhülislam Abdürrahim Efendi (1060/1650), IV. Murad'ın annesi Mâh-peyker Sultan'ın yeniden teşkilâtlandırdığı Özdemiroğlu Osman Paşa medreseleriyle Turhan Valide Sultan tarafından 1073 /1662-1663'de tamamlatılan Yeni Câmi Külliyesinde Mimarbaşı Kasım Ağa'nın Şehzâdebaşı'ndaki dârü'l-hadisinde, Abbas Ağa b. Abdüsselâm'ın 1080/ 1669-1670 tarihinde inşa ettirdiği dârü'l-kurrâsı ile reisülküttâb Mustafa Efendi b. Abdüsselâm'ın 1087-1088/1676-1677 tarihlerinde düzenlettirdiği iki vakfiyesiyle Balat'ta tesis ettiği medrese ve darü'l-hadisinde birer kütüphane vardır. Ayrıca Bayram Paşa'nın, türbesinde bulunan kütüphanesini de, 1045 /1635-1636 yılında Haseki'de aynı yerde yaptırdığı medresesinin talebeleri için kurduğundan, bu devirde kurulmuş bir medrese kütüphanesi olarak mütalaa etmek gerekir.[19]


Şehid Ali Paşa Medresesi.

XVII. asrın sonlarına doğru, ulemâya ve öğrencilere açık medrese ve türbe kütüphaneleri ile, hem ulemâya ve öğrencilere hem de halka açık cami ve tekke kütüphanelerine, yeni bir kütüphane türünün eklendiği görülür. İşleyiş bakımından diğer kütüphanelerden pek farklı olmayan ancak değişik bir bünyeye sahip olan bu tür kütüphanelerin en belirgin hususiyeti, müstakil bir binada kurulmuş olmaları ve kütüphanede görevlendirilen ve başka bir işle uğraşmaması istenen personeline daha fazla ücret verilmesidir.[20] Diğer bir özellikleri de, zamanla bu tür kütüphanelerde öğretim ve ibadet gibi, daha önceki devir kütüphanelerinde pek görülmeyen değişik bir faâliyetin ortaya çıkmasıdır.

Müstakil kütüphanelerin ilk örneği sayılan Köprülü Kütüphanesi, bir külliye içinde yer alacak şekilde tasarlanmıştı. Ancak 1661 yılında kurucusu Köprülü Mehmed Paşa öldüğünde, külliyenin sadece medrese, hamam ve türbe bölümleri tamamlanmıştı. Oğlu Fazıl Ahmed Paşa babasının vasiyetine uyarak külliyeyi tamamlamaya çalışmış, babasından kalan kitapları kendi kitaplarıyla birleştirmiş ve bu zengin koleksiyon için babasının türbesinin yakınındaki müstakil kütüphane binasını yaptırmıştır. Fazıl Ahmed Paşa'nın 1089/1676'da ölümü, kütüphanenin kuruluş işlemlerinin geri kalmasına yol açmış, ancak 1089/1678 tarihinde Fazıl Mustafa Paşa'nın düzenlettirdiği vakıf senediyle bu kütüphane resmen kurulabilmiştir.[21]

Vakfiyesinden bu müstakil binada sadece kütüphaneye mahsus bir personel kadrosunun teşkil edildiği ve bu kadroya devrine göre oldukça tatmin edici bir ücret ödendiği anlaşılmaktadır. Vakfiyede, ödünç verme ile ilgili şartlar da belirtilmiştir. Bu şartlar araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmış ve bu kütüphane vakfiyesiyle kütüphane dışına ödünç kitap verme sisteminin başlatıldığı ileri sürülmüştür. Aslında Köprülü Vakfiyesinde yapılan, birkaç asırdan beri süren ancak kitap kaybına sebep olduğu görülen bir uygulamayı bazı esaslara bağlama isteğinin ortaya konmasıdır.

XVII. yüzyıl sonunda kurulan üç önemli medrese kütüphanesinden ikisi Köprülü ailesine mensup kimseler tarafından te'sis edilmiştir. Köprülü Mehmed Paşa'nın damadı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın İstanbul Çarşıkapı'da yapımını başlattığı külliyesini, oğlu Ali Bey 1690 tarihinde tamamlatmış ve babasının vakfettiği kitaplarla burada bir de kütüphane kurmuştur. Köprülü Mehmed Paşa'nın kardeşi Hasan Ağa'nın oğlu Amcazâde Hüseyin Paşa Saraçhane'de Mimar Ayas mahallesinde yaptırdığı külliyede 500 kitaplık bir koleksiyona sahip olan bir kütüphane te'sis etmiştir. Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin, 1111/1699 tarihli vakfiyesiyle Fatih'teki medresesi yanında kurduğu kütüphane ise zengin koleksiyonu ile dikkati çeker. 1149/1736-1737 tarihinde yapılan sayımda Feyzullah Efendi'nin vakfiye defterine kayıtlı 1965 kitap bulunmaktaydı.

XVII. asrın sonlarında, Anadolu'da küçük koleksiyonlara sahip cami ve medrese kütüphanelerinin kurulmasına devam edildiği, İstanbul'da ise kitaplarını vakfet-

mek isteyen özellikle ulemâ sınıfından kimselerin, yeni kütüphane kurma yerine, kitaplarını daha önce kurulmuş kütüphanelere ve hayır kurumlarına verdikleri görülmektedir.

Sultan III. Ahmed'in saltanatının ilk yılları, iç karışıklıkları bastırmakla ve savaşlarla geçmiştir. 1718'de imzalanan Pasarofça Antlaşması'yla imparatorluğun batıdaki mücadelelerine son verilmiş oldu ve bu tarihten sonra Osmanlı İmparatorluğu Lale Devri diye adlandırılan ve daha çok sosyal ve kültürel faaliyetlerin yoğunlaştığı bir döneme girdi.

III. Ahmed'in tahta çıkışından (1115/1703) Pasarofça Antlaşması'na kadar geçen devrede de İstanbul ve diğer bölgelerde kütüphane kurma çalışmalarının yavaş da olsa devam ettiği görülmektedir. İstanbul'da Valide Sultan'ın kethüdası Mehmed Efendi b. Veliyüddin'in Galata'daki darülhadisinde, Mehmed Efendi ile Şeyhülislam Mehmed b. Ali'nin medreselerinde birer kütüphane vardı. III. Ahmed'in annesi Gülnuş Valide Sultan için Üsküdar'da yaptırdığı ve 1124/1712 tarihinde ibadete açılan camiin içinde küçük bir kütüphane bulunuyordu.

Damad İbrahim Paşa Kütüphanesi.

Daha önce kurulmuş hayır kurumlarına kitap vakfı şeklinde, kütüphane koleksiyonlarını zenginleştirmeye yönelik çalışmalara bu devrede de rastlanmaktadır. Abdülvehhab b. Ahmed 1120/1708 tarihli vakfiyesiyle Sivrihisar kazasında Mahmud Hüdayî Camiine 130 kitap vakfetmiştir. Osman Rüşdü Efendi 1120/1708 tarihinde Konya'nın Hadim kazasındaki Ebu Said Mehmed Hadimî Külliyesi'nde bir kütüphane kurmuştur. Ankara'da Sarı Hatib Medresesi'nde, Durud Dede'nin kurduğu kütüphaneye 1120/1708 tarihinde Sadrazam Ali Paşa tarafından bir miktar kitap vakfedilmişti.

Bunlardan başka Salih Paşa'nın Sakız'daki medresesinde, İbrahim b. el-Hac Mustafa'nın Kilis'in Kozluca mahallesinde, Numan Paşa'nın Selanikteki medresesinde (1118/1706) Mehmed Ağa b. İbrahim'in Kemah'taki medresesinde (1120/1705) ve Mısırlı Hüseyin oğlu Hacı İsmail Ağa'nın Saray Bosna'daki Atmeydanı Medresesi'nde birer kütüphaneleri olduğu bilinmektedir.

III. Ahmed dönemi sadrazamlarından Şehid Ali Paşa, devlet adamları ve sanat erbabını himaye etmesiyle, zengin kitap koleksiyonuyla ve İstanbul'da Vefa'da kurduğu kütüphanesiyle meşhurdur. İstanbul'dan dışarıya kitap ihracını yasaklaması, onun kitaba karşı ilgisini açıkça göstermektedir. Kaynaklarda ve yapılan bazı araştırmalarda şehid Ali Paşa'nın İstanbul'da sadece bir kütüphane kurduğundan bahsediliyorsa da şimdiye kadar kullanılmayan iki vakfiyenin incelenmesi neticesinde Şehid Ali Paşa'nın ilk kütüphanesini İstanbul'da Üsküdbi mahallesindeki konağında kurduğu, çeşitli ilim dallarına ait kitaplardan meydana gelen kütüphanenin bir de kataloğunu hazırlattığı ortaya çıkmaktadır. Vakfiyede, bu kütüphanede bir hafız-ı kütüble bir nâzır-ı kütübün görevlendirildiği, kitaplardan kütüphane dışına çıkarılmadan yararlanılabileceği bildirilmiştir. Şehid Ali Paşa'nın kurduğu ikinci kütüphane Kuzguncuk yanındaki İstavroz semtinde bulunan yalısının bir odasında bulunmaktadır. Burada da bir hâfız-ı kütüb ve bir nâzır görevlendirilmiş, yararlandırmanın kütüphane içinde yapılacağı bildirilmiştir.

Şehid Ali Paşa'nın bugün de kendi adıyla anılmakta olan kütüphanesinin binası 1127/1715'de tamamlanmış, 1128/1716 tarihini taşıyan ikinci vakfiye ile de faaliyete geçmiştir. Bu vakfiyeden kütüphanede bir hafız-ı kütüb ile bir nazırın görevlendirildiği ve kitaplardan sadece kütüphane içinde yararlanmanın mümkün olduğu anlaşılmaktadır.[22]

III. Ahmed Devrinde kütüphanecilik alanında dikkate değer gelişmeler kaydedilmiştir. Yabancı dilde yazılmış kaynakları Türkçeye kazandırmak için bir komisyon teşkili ve matbaanın kuruluşu da bu devrede gerçekleştirilmiştir.

III. Ahmed, yıllardan beri sarayda çeşitli kaynaklardan sağlanmış binlerce kitabın kullanılması ve korunması için daha önce yapılan düzenlemeleri yeterli görmemiş ve Topkapı Sarayı'nda yeni yaptırdığı kütüphanede bu kitapların büyük bir bölümünü toplamaya çalışmıştır.[23] 1131/1719 tarihinde temeli atılan kütüphane 10 Muharrem 1132/1720 tarihinde büyük bir merasimle açılmıştır.[24] Bu kütüphane sadece saray mensublarına açık olması, personelle ilgili şartlarının da saray teşkilatının işleyişine göre düzenlenmesiyle diğer vakıf kütüphanelerinden ayrılmaktadır.

III. Ahmed, saray içindeki kütüphanesinden başka Yeni Cami'de, Turhan Valide Sultan türbesi yanında da bir kütüphane yaptırmıştır. 1138/1725-1726 tarihli vakfiyesine göre kütüphanenin dört hâfız-ı kütübü ve padişahın emriyle hazırlanmış bir de kataloğu vardır.

1720 yılında, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın karısı Fatma Sultan ile birlikte yaptırdıkları Şehzâdebaşı'ndaki darülhadis ve kütüphane açılmıştır. Vakfiyesi 1132/1720 tarihinde hazırlanan kütüphanede dört hâfız-ı kütüb ve bir kâtib-i kütüb, ayrıca bu kütüphaneye bağışlanan Kazasker Sünbül Ali Efendi'nin kitapları için de bir hâfız-ı kütüb görevlendirilmiştir. Damad İbrahim Paşa Nevşehir'de 1140/1727-1728 tarihinde yaptırdığı külliyede de küçük bir kütüphane kurmuştur.

III. Ahmed'in hükümdarlığının Lale Devri diye anılan bölümünde İstanbul'daki kütüphane kurma faaliyetlerine ve kültür sahasındaki önemli gelişmelere rağmen İmparatorluğun diğer bölgelerindeki kütüphane kurma çalışmalarında bir yavaşlama görülür. Bu devrede İstanbul dışında kurulduğu tesbit edilen birkaç kütüphane vardır. Bunlar arasında; Abdullah Paşa b. Şehid Mustafa Paşa'nın Diyarbakır'da yaptırdığı darülkurra'da, Nu'man Paşa'nın Selanik'teki medresesinde, Fazıl Ahmed Paşa'nın Kandiye'deki camiinde, Giylanizâde Nuri Paşa'nın 1134/1722'de Hama'da, Bursalı İsmail Hakkı'nın 1135/1724'de Bursa'daki câmiinde, Hacı Abdurrahim Efendi'nin 1140/1727-1728 de Konya'da Zincirli Medresede kurduğu kütüphaneler sayılabilir.[25]

Patrona Halil isyanından sonra tahta geçen I. Mahmud'un saltanatının ilk yılları bu isyanın devlet bünyesinde yaptığı tahribatı tamir ve isyan teşebbüslerini bastırmakla geçti. Bu yüzden kültür sahasında Yalova Kağıt Fabrikasının kurulması, matbaanın yeniden faaliyete geçirilmesi gibi bazı çalışmalarda bulunulduysa da büyük çapta yenilikler yapılamadı. Fakat I. Mahmud açmayı başardığı üç büyük kütüphane ile kütüphanecilik tarihimizde mümtaz bir mevki kazandı.[26] Bu devirde Ayasofya, Fatih ve Galatasaray kütüphaneleri yanında, İstanbul'da ve diğer şehirlerde çok sayıda kütüphane kurulmuştur.

I. Mahmud'un sadrazamlarından Hekimoğlu Ali Paşa İstanbul'da Davud Paşa'daki camiinin yanında bir de kütüphane yaptırmıştır. Vakfiyesi, 1151/1738 tarihini taşıyan bu kütüphanenin geniş bir personel kadrosu vardı. Daha önce bir-iki örneği görülebilen "kütüphanede öğretim"in I. Mahmud Devrinde, bu kütüphanede de görüldüğü gibi, artık kütüphanelerin fonksiyonlarından biri olarak telakki edildiği anlaşılıyor.

Edirne Kadısı Carullah Veliyüddin, 1147/1734-1735 tarihinde Fatih Medreselerinden Ayak Medrese yanında ve Şeyhülislam Damadzâde Ebu'l-Hayr Ahmed Efendi, Sultan Selim Camii'nde, medrese talebelerine hizmet etmek için iki kütüphane kurmuşlardır.

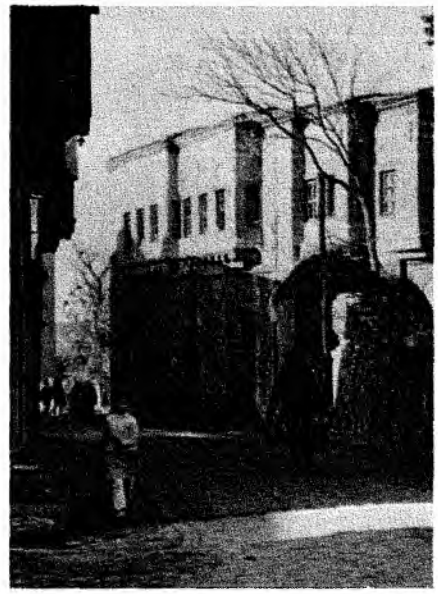
III. Ahmed ve I. Mahmud Devrinde Darüssaade ağalığında bulunan Hacı Beşir Ağa, Cağaloğlu'ndaki külliyesinde, Eyüb'deki darülhadisinde, Medine ve Ziştovi'deki medreselerinde birer kütüphane kurmuştur. Hacı Beşir Ağa'nın kurduğu vakıf kütüphanelerinden başka, oldukça zengin bir özel kütüphanesi de olduğu anlaşılmaktadır. Öldüğünde sadece Karaağaç'taki hazine odalarında aralarında Katib Çelebi'nin el yazısıyla Cihannümâ'sının da bulunduğu 150 kadar değerli kitap çıkmıştır.

I. Mahmud'un İstanbul'da yaptırdığı kütüphaneler arasında Ayasofya kütüphanesi gerek mimarîsi gerekse de zengin koleksiyonu ve geniş kadrosuyla dikkati çek-

mektedir. Kütüphanenin vakfiyesi 1152/1740'da hazırlanmış ve açılış merasimi de iki ay sonra yapılmıştır.[27]

I. Mahmud sonraki tarihlerde yaptığı ek vakfiyelerle kütüphanenin personel sayısını arttırmıştır. Daha önce birkaç kütüphanede başlayan "kütüphanede öğretim" bu kütüphanede yoğun ve düzenli bir şekilde devam etmiştir.

Ayasofya'dan sonra, İstanbul'da aynı yıl içinde iki önemli kütüphanenin kurulduğu görülüyor: Âşir Efendi ve Âtıf Efendi kütüphaneleri. Defterdar Atıf Mustafa Efendi'nin İstanbul'da Vefa'da kurduğu kütüphanenin çeşitli tarihlerde düzenlenmiş vakfiyeleri vardır. Atıf Efendi'nin oğulları ve torunları tarafından ek vakfiyelerle zenginleştirilen bu kütüphanede üç hâfız-ı kütüb görevlendirilmişti. Vakfiyesinde üzerinde durulan hususlardan biri, bu hâfız-ı kütüblerin, başka bir iş yapmaya mecbur kalmayacak kadar yeterli ücret almaları, diğeri de kütüphanenin yanında yapılan evlerde oturma mecburiyetinde olmalarıydı. Kütüphanede düzenli bir eğitim yapılacağını gösteren herhangi bir kayıt vakfiyede yer almamıştır. Fakat XVIII. asır Osmanlı kütüphanelerinin en belirgin özelliklerinden olan "kütüphanede ibadet"e önem verildiği görülmektedir.


Atıf Efendi Kütüphanesi

I. Mahmud Devri reisülküttâblarından Mustafa Efendi'nin Kastamonu'daki medresesinde bir kütüphane bulunduğu bilinmektedir. Mustafa Efendi 1154/1741 tarihli vakfiyesi ile de İstanbul'da kuracağı kütüphanenin kadrosunu teşkil etmiştir. Ancak kütüphane binasını yaptıramadan öldüğünden, kütüphanenin kuruluşu oğlu Âşir Efendi tarafından gerçekleştirilmiştir.

I. Mahmud İstanbul'da ikinci kütüphanesini Fatih Cmii'nin kıble duvarı bitişiğinde kurmuştur. Başlangıçta 2000 civarında kitabı olan bu kütüphanenin mevcudunun, ilaveler ve yapılan bağışlar neticesinde 1248/1832 yılında 5500'e ulaştığı görülür.[28] Süleymaniye Camii'nde de, Fatih'tekine benzer bir düzenleme I. Mahmud ve sadrazamı Köse Mustafa Bahir Paşa tarafından gerçekleştirilmiştir. Kütüphane 1165/1751-1752 yılında câmi içinde parmaklıklarla ayrılmış bir bölümde kurulmuştur.[29]

Galatasaray'da ilk olarak II. Sultan Bâyezid tarafından kurulan ve çeşitli devirlerde birkaç defa açılıp-kapanan ve III. Ahmed'in hükümdarlığı sırasında yeniden ihya edilen Galatasaray Mektebinde1167/1753-1754 tarihinde I. Mahmud bir kütüphane yaptırmıştır. Burada bulunan öğrencilerin kitaba şiddetle ihtiyaç duymaları sebebiyle kurulduğu ifade edilen kütüphane, I. Mahmud'un vakfettiği kitaplar ile daha önceki kitap bağışlarının birleştirilmesinden meydana gelmiştir. I. Mahmud İstanbul'da kurduğu kütüphaneler dışında Belgrad'da (1156/1743) ve Vidin sancağında Fethü'l-İslam'da da (1161/1748) birer kütüphane yaptırmıştır.

İstanbul'da kurulan büyük kütüphaneler yanında ilim müesseselerine yapılan kitap bağışları ve daha önceki asırda örnekleri çokça görülen küçük medrese kütüphanelerinin kurulması I. Mahmud Devrinde de devam eder. Yine bu devirde başta I. Mahmud olmak üzere, devlet erkanı, ulemâ ve diğer sınıflara mensub kimseler, imparatorluğun bazı bölgelerinde, genellikle öğretim kurumlarında veya yakınlarında birçok kütüphane kurmuşlardır. Mahfizâde Ahmed Paşa'nın Urfa Ridvaniye'de (1147/1734), Hıfzızâde Osman Fakih Efendi'nin Amasya'da Burma Minare Camii içinde (1147/1734), Çavuş Mustafa Ağa'nın Belgrad'da medresesi yanında (1149/1736), Cihanzâde el-Hac Mehmed Ağa'nın Aydın Güzelhisarı'nda Ramazan Paşa mahallesindeki medresesinde (1149/1736), Şehid Osman Paşa'nın Niş kalesindeki câmiinde ve Damad Mehmed Efendi'nin Yenişehir Fenar'da (1168/1755) kurdukları kütüphaneler daha önceki asırda kurulan küçük mahalli kütüphanelerin birer devamıdırlar.

I. Mahmud saltanatının son yıllarında yaptırmaya başladığı külliyesinde büyük bir kütüphane kurmayı planladığından bu kütüphaneye konulacak bazı kitapları

da hazırlatmıştı. Fakat külliye tamamlanmadan 1754 tarihinde ölünce, yerine geçen kardeşi III. Osman bu hayır işini tamamlatmış, adını da Nur-ı Osmanî koymuştur. 1169/1755'de açılan kütüphanenin bu tarihte 5031 cild kitabı vardı. Kitap mevcudunun sonraki yıllarda pek artmadığı görülmektedir.

III. Osman ve III. Mustafa devirlerinde sadrazamlık görevinde bulunan Rağıb Mehmed Paşa'nın yaptırdığı mektep, kütüphane ve şadırvan 1176 Şabanında (Mart 1763) tamamlanarak hizmete açılmıştır. 1176 Rebiülahirinde (Ekim 1762) düzenlenen vakfiyesinde iki hâfız-ı kütüb yanında, hâfız-ı kütüb yamaklığı, kütüphanede gece nevbeti gibi daha önceki kütüphanelerde görülmeyen bazı hususlar da yer almıştır.[30]

III. Osman'dan sonra tahta geçen III. Mustafa, askerî ve idarî sahada giriştiği bazı ıslahat hareketlerinin yanında, ilim ve irfan sahiplerini himaye etmesiyle de tanınırdı. 1187/1773 tarihli vakfiyesinden Laleli'de câmiinin yanında yaptırdığı medresesinde bir kütüphane kurduğu anlaşılmaktadır. III. Mustafa saraydaki Bostancılar Ocağında da bir kütüphane kurmuştur. Kütüphaneye ait vakfiye ve Topkapı Sarayı'nda bulunan katalog 1188/1774 tarihini taşımaktaysa da, III. Mustafa'nın hazine defterindeki kayıtlar, kütüphanenin 1181/1767-1768 yılında faaliyette olduğunu göstermektedir.[31] Bu kütüphane kuruluşundan kısa bir süre sonra bilemediğimiz bir sebepten dolayı faaliyetini tatil etmiş ve 1247/1831'de II. Mahmud'un emriyle Laleli Medresesine nakledilmiştir.

Aşir Efendi Kütüphanesi.

III. Mustafa Devrinde iki defa şeyhülislam olan Veliyüddin Efendi 1175/1761'de 150 kitabını Atıf Efendi kütüphanesine vakfetmiştir. 1182/1768-1769 tarihinde bu vakıftan rücu etmiş ve yeniden düzenlediği vakfiyesiyle Atıf Efendi kütüphanesine verdiği kitaplarla sahip olduğu diğer kitapları, Beyazıd Camii'nin sağ tarafına bitişik olarak yaptırdığı kütüphanesine vakfetmiştir.

III. Mustafa Devri ulemâsından bazıları kitaplarını, kütüphanesi olmayan cami ve medreselere vakfetmişlerdir. Şeyh Abdüllatif Efendi'nin Kasımpaşa'daki Cami-i Kebire (1172/1758-1759), Şeyh Abdülkerim b. Ahmed'in Eyüb'de Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin yaptırdığı medreseye (1178/1765), Erzurum Kadısı Mehmed Zihni Efendi'nin Alaşehir'de Şeyh Sinan Camii'ne (1181/1767-1768), Ayasofya'da Cuma Vaizi İbrahim Efendi'nin Eyüb'deki Cami-i Kebire (1185/1771), Mehmed Efendi'nin Haseki Sultan Camii'ne (1185/1771) kitaplarını vakfettikleri görülüyor.

Bu devirde Anadolu ve Rumeli'de yaptırılan bazı medreselerde kütüphanelere yer verildiği gibi, müstakil kütüphaneler de kurulmuştur. Mehmed Emin Ağa b. el-Hac Mustafa'nın Edremid'deki medresesinde (1169/1756) ve Seha Ali Efendi'nin Köstendil'deki medresesinde (1185/1771) birer kütüphane olduğu bilinmektedir.Hekimoğlu Ali Paşa'nın divan efendisi Akovalı Osman Şehdî Efendi'nin ve Bosna sancağı beyi İshak Bey-oğlu İsa Bey'in 862/1458 yılında Saraybosna'da yaptırdığı camiin yanına 1173/1759-1760 tarihinde ilâve ettiği kütüphanede değerli kitapların yanında arşiv malzemesi de bulunmaktaydı. Hacı Numan Efendi, Sivas'ta 1172/1758-1759'da bir çeşme ve kütüphane yaptırmıştır. Arpa Emini Ali Ağa b. Hüseyin'in Tırnova'da cami, mekteb ve çeşmesinin yanında bir de kütüphanesi bulunduğunu 1176/1762 tarihli vakfiyesinden öğrenmekteyiz. Hüseyin Ağa b. Süleyman Ağa, Bursa'da Kavaklı mahallesinde Nakşibendi hankahı civarında 1174/1760'da yaptırdığı mescid ve kütüphane için 1194/1780 tarihinde hazırlattığı ek vakfiyeyle yeni tahsisler yapmıştır. Ömer Efendi'nin 1172/1758-1759'da Akşehir'de bir kütüphane kurduğunu, Abdurrahman Paşa'nın Diyarbakır Ulu Câmi'ine, Tosunzâde Mehmed b. Halil'in de Tırnova'da Osman Ağa'nın yaptırdığı medreseye kitaplarını bağışladığını, Müftü Abdullah Efendi'nin Erzincan'da Cuma

mahallesindeki cami ve medresesinin yanında bir de kütüphane te'sis ettiğini yapılan bazı araştırmalar ve vakıf kayıtları dolayısıyle bilmekteyiz.[32]

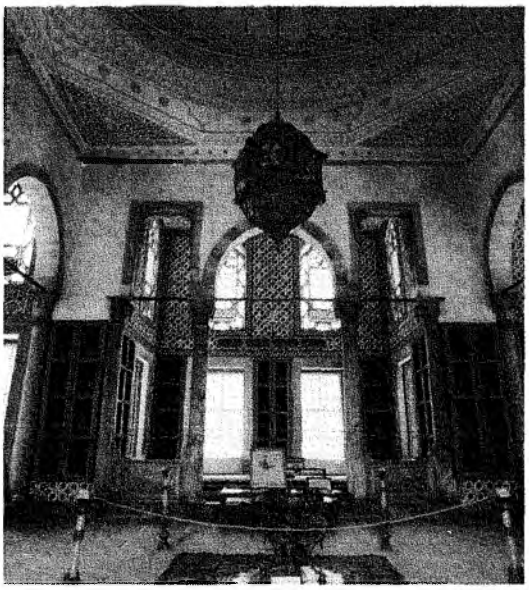
III. Mustafa'nın ölümü üzerine Zilkade 1187/Ocak 1774 tarihinde tahta çıkan I. Abdülhamid, babası III. Ahmed Devrinde başlatılan bazı ıslahat teşebbüslerini devam ettirmeye çalışmış ve bu hususta sadaret makamını işgal eden sadrazamlarına tam yetki vermiştir. I. Abdulhamid, hayatının elli yılını sarayda kapalı olarak geçirdikten sonra tahta çıktığında, Osmanlı Devleti için çok ağır şartlar ihtiva eden Küçük Kaynarca Andlaşması'nı imzalamak zorunda kaldı. Askerî ve idarî sahadaki bozuklukların bir an önce düzeltilmesi gerektiğini düşündüğünden, köklü icraata girişebilecek Seyyid Mehmed Paşa, Halil Hamid Paşa gibi liyakatli sadrazamları işbaşına getirmeye çalıştı.

Bu devirde daha çok askerî sahada ıslahat hareketlerine ağırlık verilmekle beraber, Kadı İbrahim Efendi'nin vefatıyla kapanan matbaanın yeniden faaliyete geçirilmesi, ilk riyâziye mektebinin açılması ve bazı kütüphanelerin kurulması gibi kültür alanında da çalışmalar yapıldı.

Cevdet Paşa'nın naklettiğine göre, I. Abdulhamid tahta çıktıktan birkaç sene sonra, ecdâdının izinden giderek, adını yaşatacak bir cami ve imaret yaptırmak istemiş fakat bu iş için seçilen Bahçekapı'da çok sayıda cami bulunduğundan içinde cami bulunmayan bir külliye inşâsına karar vermiştir. Külliyenin temeli Şaban 1191/Ekim 1775 tarihinde atılmış ve aynı yılın Zilkade ayında bazı bölümleri tamamlanmıştır. Medrese ve kütüphanenin inşâsı ise ancak 1194/1780'de bitirilebilmiştir. Hamidiye kütüphanesinin, diğer padişah kütüphanelerine nazaran hem personel hem de kolleksiyon bakımından oldukça fakir olduğu görülmektedir. Kütüphaneye sadece dört hâfız-ı kütüb, bir mücellid bir ferrâş ve bir de bevvâb tayin edilmiştir. Vakfiye hazırlandığında kütüphaneye konulacak kitap sayısı belirtilmeyip, yeri boş bırakılmıştır.[33] Daha sonra yapılan sayımlardan kütüphaneye I. Abdülhamid tarafından vakfedilen kitapların sayısının 1552 olduğu anlaşılmaktadır. Lala İsmail Efendi'nin, kütüphanenin kuruluşundan bir süre sonra vakfettiği 750 eserle, Hamidiye koleksiyonu biraz zenginleşmiştir.

I. Abdülhamid'in Şaban 1193/Ağustos 1779 tarihinde sadrazamlığa tayin ettiği Kara Vezir demekle meşhur olan Silahdar Seyyid Mehmed Paşa'nın memleketi olan Nevşehir'in Arapsun köyündeki medresesinde (1780) ve 1197 Muharreminde (Aralık 1782) sadrazamlığa getirilen Halil Hamid Paşa'nın da memleketi Isparta'da ve de Burdur'da birer kütüphane kurduğu görülüyor.[34]

İstanbul'da I. Abdülhamid Devrinde kurulan birkaç kütüphane vardır. Bunlardan Murad Molla kütüphanesi 1189/1775 de Damadzâde Mehmed Murad Efendi tarafından Çarşamba semtinde yaptırılmıştır.[35] Tersane-i Amire Emiri Selim Ağa'nın 1187/1782 tarihli vakfiyesiyle Üsküdar'da kurduğu kütüphanesinde öğretimin ön planda tutulduğu bilinmektedir. Esma Sultan'ın kethüdası Çelebi Mehmed Efendi, Saraçhane'de Dülgeroğlu Cami-i şerifi yanında bir kütüphane yaptırarak 697 cild kitap vakfetmiştir.


Topkapı Sarayı Kütüphanesi.

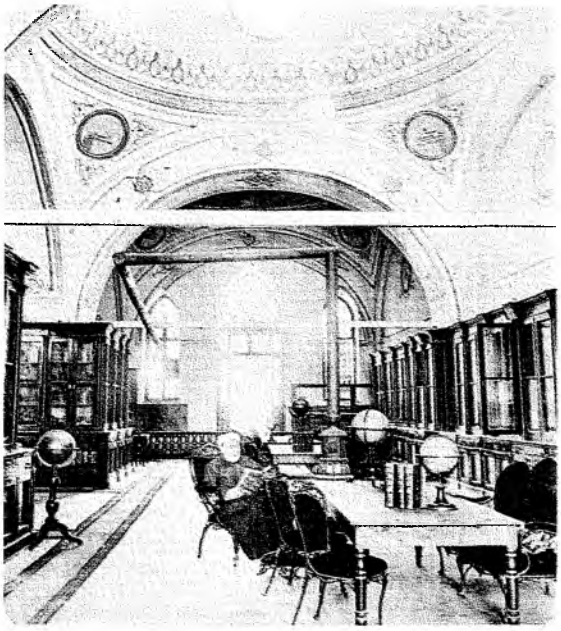
XVIII. asrın ikinci yarısında İstanbul dışında da birkaç örneğine rastladığımız zengin koleksiyonlu ve geniş sayılabilecek bir personel kadrosuna sahip müstakil kütüphanelerin bu asrın sonlarından itibaren artık hem sayı bakımından arttıkları, hem de İstanbul'un yanında imparatorluğun diğer şehirlerine de yayıldıkları görülür.

Konya'da 1210/1795 yılında Yusuf Ağa tarafından kurulan kütüphanenin 1209/1794 tarihli vakfiyesinde Atıf Efendi, Ragıb Paşa ve Hamidiye kütüphaneleri vakfiyelerindeki şartlara benzer şartlar konulmuştur. Ancak vakfiyede personelin ücretinin altı ayda bir verilmesi hâfız-ı kütüblerin Konya halkından olmaları gibi birkaç değişik şart da vardır.[36] Yusuf Ağa Üsküdar'da Mihrimah

Sultan Camii içinde de 377 kitaptan meydana gelen bir kütüphane kurmuştur.

Ahmed Ağa'nın Rodos'ta (1208/1793), Mehmed Raşid Efendi'nin Kayseri'de (1212/1797), Antalya mütesellimi Hacı Mehmed Ağa b. Hacı Osman'ın Antalya'da (1211/1797), Yusuf Ziya Paşa'nın Keban'da (1112/1797-1798), Mehmed Paşa'nın Prizen'deki medresesi yanında (1220/1805), Pazvantoğlu Osman Paşa'nın Vidin'de Hadice Hanım'ın İzmir'de Müftü Camii ve medresesi yakınında (1221/1806) yaptırdıkları kütüphaneler III. Selim Devrinde İstanbul dışında kurulan müstakil kütüphanelerdendir.

Ayrıca Haraççıoğlu Cizyedarzâde Bahaaddin Ahmed Efendi'nin Bursa medresesinde (1208/1794'den önce), Yeğenzâde Süleyman Bey'in Soma'da Emir Hızır Camii avlusundaki medresesinde (1206/1791-1792), Mehmet Emin Efendi'nin Biga sancağına tabi Çan kasabasındaki medresesinde (1125/1801), Hacı Ahmed Efendi'nin Kastamonu'da Numaniyye Medresesinde (1217/1802-1803) kurdukları medrese kütüphanesi ve Yegen Ali Paşa'nın Manastır'da Emir Bey Camii'nde (1205/1790), Şeyh Mehmed Efendi'nin Nazilli'de Cami-i Atik'de (1211/1797), Ahmed Ağa'nın İzmir'de Hisar Camii'nde kurdukları câmi kütüphanesi de bu dönemde kurulan kütüphanelerdir.[37]



Beyazid Kütüphanesi'nin hafız-ı kütübü İsmail Saib Efendi, Beyazid Kütüphanesi'nde. (Pierre de Gigord Koleksiyonu)

III. Selim, İstanbul'da babası III. Mustafa'nın Laleli'deki medresesinde bulunan kütüphaneyi yeni vakıflar yaparak ve personel tayin ederek düzenli bir hale getirmiş ve aynı medresenin arsasında da yeni bir kütüphane yaptırmıştır.

II. Mahmud Devrinde askerî ıslahatların yanında idarî sahada da düzenlemeler yapılmış, nezaretler kurulmuş ve özellikle vakıfları ilgilendiren hususlarda köklü değişikliklere gidilmiştir. Bu değişiklikler tabii olarak bir vakıf müessesesi olan kütüphaneleri de etkilemiştir. Bu devirde kurulan yeni kütüphanelerin, kitap vakıflarının yanında, devlet tarafından kontrolünün ve düzenleme çalışmalarının yoğunlaştığı görülür.

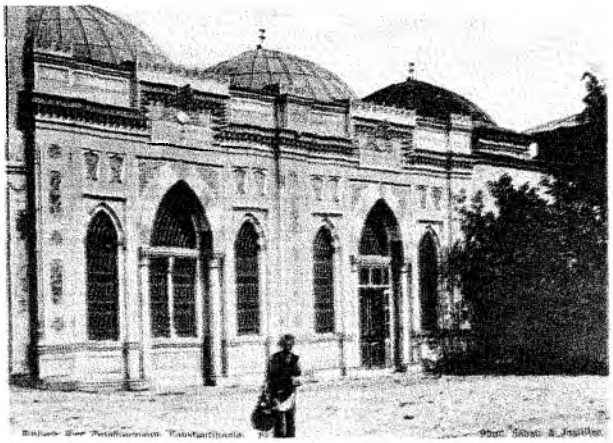
II. Mahmud döneminde İstanbul'u ziyaret eden bir Amerikalı seyyahın belirttiğine göre XIX. asır başlarında İstanbul'daki her caminin yanında veya içinde ve birçok tekkede bir kütüphane vardı.[38] Değişik şehirlerde kurulan kütüphane sayısı arttığı gibi kasaba ve hatta köylerde bile kütüphaneler kurulmuştu.

II. Mahmud Devrinde İstanbul'da kurulan kütüphaneler arasında tekke kütüphaneleri ilk sırayı almaktadır. Galata Mevlevihanesinde Mehmed Said Halet Efendi'nin kurduğu kütüphane, vakfiyesinin üslubu, koleksiyonun tarih, edebiyat ve bilhassa tasavvufi eserler bakımından zengin oluşu ve kütüphanenin işleyişiyle ilgili hususların, kütüphanenin kurulduğu yerin bir tekke olduğu gözönünde bulundurularak düzenlenmesi dolayısıyla dikkati çekmektedir.[39] Dahiliye Nazırı Mehmed Said Pertev Paşa'nın Üsküdar Çiçekçi'de Selimiye Nakşibendi dergahında kurduğu kütüphanenin 1252/1836 tarihli vakfiyesinden, koleksiyonunun zenginliği anlaşılmaktadır.

II. Mahmud, Medine-i Münevvere'de kendi adıyla anılan bir medrese ve bu medresenin yanında da bir kütüphane kurmuştur. II. Mahmud'un Mekke-i Mükerreme'de de bir kütüphane kurmak istediği ve koleksiyonun teşkiline çalıştığı biliniyorsa da sağlığında bu kütüphaneyi kurduğuna dair bir belge veya kayıt yoktur. Daha sonra Mekke'de Abdülmecid tarafından kurulan kütüphane, II. Mahmud'un bu teşebbüsünün bir ürünüdür.

II. Mahmud Devrinde kütüphanelerin kontrolü ve sayımı ile ilgili çalışmalar yapılmış ve bu çalışmalar

1242/1826 tarihinde Evkaf-ı Hümayun Nezaretinin kuruluşuyla daha da yoğunlaşmıştır. Bu devirde Bâyezid Camii'nin bitişiğinde yapılan Veliyüddin Efendi kütüphanesine nakledilen Taşköprüzâde İbrahim Efendi, Halil Efendi, Fenarî oğlu Şemseddin, Tatar Abdullah ve Ebu Bekir Efendi koleksiyonlarının sayımı yapılıp müstakil bir katalog hazırlanmıştır. 1235/1820 yılında Damad İbrahim Paşa'nın Şehzâdebaşı'ndaki medresesinde bulunan kütüphanesinin, 1236 seferinde (Kasım 1820) Nuru Osmaniye Kütüphanesi'nin sayımları yapılarak yeni kataloglar hazırlanmıştır. 1242/1826-1827 yılında Bahçekapı'da Valide Sultan türbesi'ndeki kitapların yeni bir kataloğu hazırlanmış, Hacı Beşir Ağa kütüphanesindeki kitaplar, Ayasofya Camiinin yanındaki büyük türbeye nakledilmiştir. II. Mahmud, babası I. Abdülhamid'in Medine'deki medresesinde kurduğu kütüphanenin düzenlenmesi için bazı faaliyetlerde bulunmuştur. 1246/1830 tarihli bir vesikadan anlaşıldığına göre medrese ve kütüphane tamir edilmiş, sağa sola dağılan beş yüz civarında kitap tekrar kütüphanede toplanmış, muhafaza için yeni dolaplara yerleştirilmiştir. III. Mustafa'nın kurduğu iki kütüphaneden birisi olan Bostancılar Ocağındaki kütüphane II. Mahmud'un emriyle sayılarak 1247/1831 tarihinde Laleli Medresesi kütüphanesine taşınmıştır.



İlk modern kütüphane Bayezid Kütüphanesi, 1884'te Bayezid Külliyesi'nden çevrildi. (Pierre de Gigord Koleksiyonu)

I. Mahmud'un Ayasofya'da kurduğu kütüphanenin 1247/1831 tarihinde, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Divanyolu'ndaki medresesinde bulunan kütüphanenin ve Veliyüddin Efendi Kütüphanesinin 1248/1833 tarihinde sayımları yapılmış, katologları düzenlenmiştir.

II. Mahmud 1254/1838 tarihinde Harem-i Şerif müdürünün müracaatı üzerine Medine kütüphanelerinde bulunan eserleri ciltlemek için birkaç mücellid göndermiş bu mücellidler de muhtelif kütüphanelerden pek çok kitabı yeniden ciltlemiş veya tamir etmişlerdir.

Tanzimat döneminde de vakıf kütüphane kurma ve mevcut kütüphaneleri kitap bağışlarıyla zenginleştirme faaliyetleri devam etmiştir. Bu dönemde batıdaki örneklere bakılarak yeni kütüphane kurma ve batı tarzında yenileştirme faaliyetleri görülmekteyse de vakıf kütüphanelerinin yönetimi ve koleksiyonlarının teşkilinde büyük değişiklikler doğduğu söylenemez.

Vakıf kütüphanelerinin bağlı bulundukları vakıfların idaresi 1826 yılında kurulan Evkaf Nezaretine bırakılmıştır. Kütüphanelerin bu nezaretin kontrolü altına tamamen girmesi ise ancak Tanzimat'ın ilanı yıllarında gerçekleşmiştir.

III. Selim, II. Mahmud ve I. Abdülhamid devirlerinde sadrazamlık, kaptan-ı deryalık görevlerinde bulunan Hüsrev Paşa İstanbul'da Eyüb'de 1255/ 1839 yılında bir kütüphane kurmuştur.

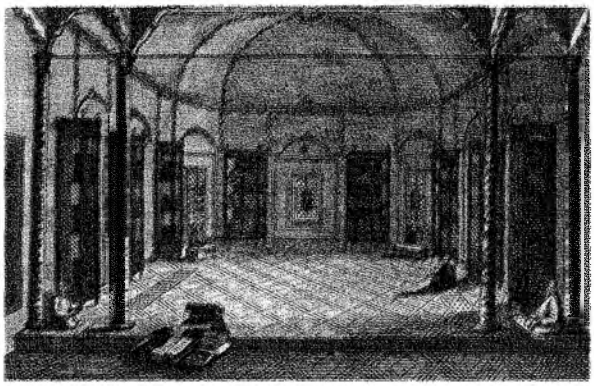
Bu devirde kurulan kütüphaneler arasında Sahhaflar şeyhizâde adıyla tanınan, Meclis-i Maarif-i Umumiye Reisliği görevinde iken vefat eden (1264/1847) Esad Efendi'nin Yerebatan Sarayı yakınında kurduğu kütüphane (1262/1845-1846), tarih ve edebiyat konulu kitaplar bakımından zengin bir koleksiyona sahiptir. Kütüphanenin 1300/1882 tarihinde basılan katalogunda mevcudunun 3943 olduğu görülmektedir.

Şeyh Mehmed Murad'ın Çarşamba'da kurduğu Darü'l Mesnevi Kütüphanesi (1260/1844), Nafiz Paşa'nın Yenikapı Mevlevihanesi'nde (1267/1850-1851), Kalkandelenli Mehmed Ağa'nın Çarşamba'da kurduğu Yeni Medrese Kütüphanesi (1286/1869-1870), Sultan Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Sultan'ın Valide Camii'nde (1288/1871), II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'nda (1299/1881-1882) Vecihi Paşazâde Kemal Paşa'nın Sultanahmet civarında Düğümlü Baba Tekkesinde kurulan kütüphanesi (1303/1885-1886) Eyüb'te Hasan Hüsnü Paşa'nın (1512/1894-1895) ve Hacı Mahmud Efendi'nin Beşiktaş Yahya Efendi Dergahı'nda kurduğu kütüphane

(1319/1901) Tanzimat'tan sonra İstanbul'da kurulduğu bilinen vakıf kütüphaneleri arasında sayılabilir.

İstanbul dışında da Tanzimat'tan sonra kütüphaneler kurulmaya devam edilmiştir. Ahmed Ağa'nın Sivas, Gürün'de kurduğu Kâşifiye Kütüphanesi (1265/1848-1849), Osman Paşa'nın Trabzon'da Hatuniye Medresesi'nde 1260/1844-1845 tarihinde kurduğu kütüphane, Tahsin Ağa'nın Ürgüp'te (1272/1855-1856), Kamil Paşa'nın Elazığ'da (1285/1868), Besim Ağa'nın Nevşehir'de (1271/1854), Hacı İsmail Ağa'nın Çankırı'da Ali Bey Camii'nde (1285/1868) kurduğu kütüphaneler, İstanbul dışında kurulan kütüphanelerden bazılarıdır.

Üsküp'te, Kara Tava Ahmed Efendi'nin (1276/1859) ve Hüseyin Efendi'nin 1270/1853'te kurduğu Bayram Paşa Kütüphanesi, Mustafa Paşa'nın İşkodra'da (1277/1860), Hacı Abbas'ın Kalkandelen'de Çarşı Camii'nde (1286/ 1869), Abdülkerim Paşa'nın Manastır'da (1312/1894), Sabri Bey'in Kalkandelen'de (1312/1894), Ebubekir Efendi'nin Üsküp'te (1313/1895), İsmail Paşa'nın Halep'te (1255/1839) ve Hacı Mahmud Efendi'nin Cami-i Kebir'de (1305/1887) kurduğu kütüphaneler de imparatorluğun diğer bölgelerinde kurulmuş kütüphanelerdendir.[40]



XVIII. yüzyılda Abdülmecid Halk Kütüphanesi (Verico'nun gravür taslağı)

Tanzimat'tan sonra kurulan vakıf kütüphaneleri müstakil binalar yanında medrese, cami ve (vâkıfların) evlerinde kurulmuşlardır. Personelin sayısında ve vasıflarında önemli değişiklikler olmamıştır. Kütüphanenin işleyişinde koleksiyonların sayı ve konularında da, kütüphane anlayışının değiştiğini ifade edecek bir hareket görülmez.

Osmanlı vakıf kütüphanelerinde görevli personel, devirlere göre çeşitli yönlerden farklılıklar göstermektedir. Kuruluş Devrinde kütüphane, külliye veya içinde kurulduğu cami ve medresede müstakil bir yapıya sahip olmadığından ayrı bir kadroya da sahip değildi. Kuruluş Devri kütüphanelerinde genellikle günlük bir akçe ile üç akçe arasında ücret alan bir hâfız-ı kütüpten başka bir görevli yoktu.

İstanbul'un fethinden sonra kurulan kütüphanelerde de kütüphanenin, içinde yeraldığı müesseseye idarî bakımdan bağlılığı sürerse de hâfız-ı kütüblerin sayısının arttığı ve kâtib-i kütübün de görevlendirildiği görülür. Ücretlerde önemli değişiklikler yoktur. Ancak XVI. asrın ikinci yarısında görülen büyük enflasyondan sonra ücretlerde önemli sayılabilecek bir artış ortaya çıkar. XVII. asrın sonlarına doğru zengin vakıflara sahip büyük medrese kütüphanelerinin ve müstakil kütüphanelerin ortaya çıkması kâtib-i kütüb yanında personel yenilerinin eklenmesine ve XVIII.-XIX. asırda kütüphanede yapılan eğitim-öğretim, personel kadrosunda öğretimle görevli kimselerin de yer almasına yol açmıştır.

Vakıf kurucuları vakfiyelerinde her vazifeli için farklı şartlar aramaktadırlar. Kütüphane personelinin tayininde takib edilen yol, bazı yazışmalardan anlaşıldığına göre şu şekilde olmaktadır: Kütüphanede boşalan herhangi bir vazife için vakfın mütevellisi, vakfın şartlarına uygun bir aday seçer ve bunu vakfın nezaretinde bulunanlara arz eder. Vakıf nâzırları bu arzı uygun bulurlarsa, bu arzı bir kayıtla i'lam etmekte, yani Divan'a göndermektedirler. Daha sonra bu arz vakfın bağlı bulunduğu muhasebeye gönderilir. Gerekli kontroller yapılarak, evkaf vazife defterinden bu görevin kimin üzerinde olduğu belirtilip, gereğinin yapılması için Divân'a gönderilir. Divândan çıkan karar üzerine tayine dair ruus kaydı yazılır ve görevlinin eline de bu vazifeye tayin edildiğini bildiren bir berât verilir.

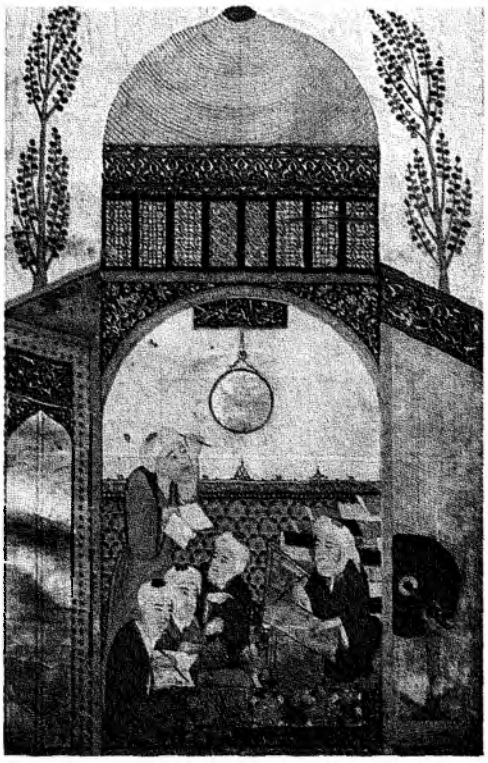
Personel tayininde bu kadar titiz davranılmasının sebebi yapılması muhtemel suistimallere mani olmaktır. Personelin tayininde olduğu gibi azlinde de teklif, vakıf mütevellisinden gelmektedir. Mütevellinin arzı, vakıf nâzırının uygun görmesi ve Divân'dan çıkan hüküm ile resmî yazışmalarda "ref" denilen görevden alma işlemi gerçekleşir.

Kütüphane personelinin alacakları ücreti, vakıf kurucuları vakfiyelerinde belirtmekteydiler. Müstakil kütüphanelerin ortaya çıkışına kadar kurulan kütüphanelerde hâfız-ı kütübün aldığı ücret vakfın diğer görevlilerine göre nisbeten düşüktür.

XVII-XVIII. asır medrese kütüphanelerinde ise vakıf görevlileri arasındaki ücret farkı bir dereceye kadar hâfız-ı kütüb lehine gelişme göstermişse de önemli sayılabilecek artışlar müstakil kütüphanelerin kuruluşundan sonra meydana gelmiştir. Devrin medrese kütüphanelerinde 15-20 akçe olan hâfız-ı kütüb ücretleri, bu kütüphanelerde 40-120 akçeye yükselmiştir.

Kütüphane personelinin ücretleri mütevelliler tarafından ödenir. Eğer mütevelli vakfın bulunduğu şehirde oturmuyorsa bu işle kaimmakâm-i mütevelli görevlendirilirdi. Ücretler genellikle aylık olarak, bazı istisnai durumlarda altı ayda bir ödenmekteydi.

Paranın satın alma gücünün ve fiatların değişmesi personelin ücretlerinin arttırılmasını gerektirdiğinde, vâkıfın vakfiyesine koyduğu şartların değişmezliği kaidesi, vakıfların çoğunda bir maaş arttırımına gidilmesini önlemiş ve alınan bazı yan tedbirlerle bu ihtiyaç giderilmeye çalışılmıştır. Padişahların kurdukları vakıflarda değişiklik yapabilme yetkisi daha sonra tahta çıkan sultanlara bırakıldığından, bu tür vakıflarda ücret artışı kolaylıkla sağlanabilmiştir.


Şehid Ali Paşa Medresesi.

Personelin ücretlerini arttıracak çeşitli yollar mevcuttu. Bu konuda en yaygın uygulama; vakıf kurucusunun ailesinden gelen kimselerin veya diğer hayır sahiplerinin yaptıkları ek vakıflarla vakıf personeline ilâve ücret tayin etmeleriydi. Ek görev de ücretlerde bir artış sağlamaktaydı.

Kütüphane personelinin maaşlarının bazı yan tedbirlerle arttırılmaya çalışılması Evkaf Nezareti'nin kuruluşuna (1242/1826) kadar devam etmiştir. Bundan sonra devlet, personelin maaşlarıyla ilgili hususlarla daha yakından ilgilenebilmiştir.

Kütüphane personelinin sayısı, çeşitli devirlerde içinde kuruldukları müesseselere veya müstakil bir yapıya sahip olmalarına göre değişiklik göstermektedir. Kuruluş Devrinde bir hâfız-ı kütübün görevlendirildiği kütüphanelerde Fatih Devrinden sonra kâtib-i kütübün de yer aldığı, XVI. asrın sonlarına doğru ise hâfız-ı kütüblerin sayısında bir artma olduğu görülür. Kolleksiyonların zenginleşmesi hâfız-ı kütüblerin sayısının artmasına ve kütüphane kadrosu içinde bakım ve tamirle görevli personele de yer verilmesine yol açmıştır.

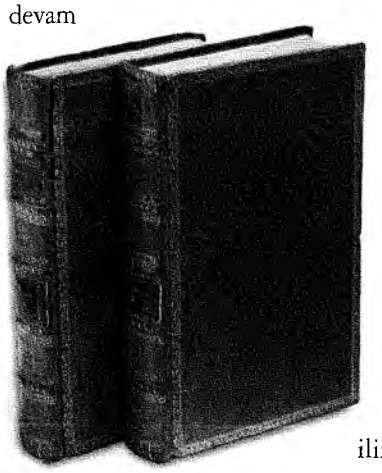
Vakıf kütüphanelerinin koleksiyonları vakfedilen kitaplardan oluştuğu gibi, zenginleşmesi de genellikle aynı yoldan sağlanmaktaydı. Kütüphane koleksiyonlarının teşkili konusunda en çok rastlanan uygulama; medrese kurucularının yaptırdıkları medreselere, talebelerin öğrenimi için gerekli kitaplar bağışlayarak bir kütüphane kurmalarıydı. İstanbul'da ve İstanbul dışında kurulan birçok medresede ders kitaplarından meydana gelmiş küçük koleksiyonlara sahip kütüphaneler vardı. Bu tür kütüphanelerin yanında, ulemâ sınıfından kimselerin özel kütüphanelerini, bazen medrese, câmi, tekke gibi müesseselere vakfettiklerini, bazen de kitaplarının kendi oturdukları evde muhafaza edilmesini ve ihtiyaç sahiplerinin bu kitaplardan yararlandırılmasını istedikleri görülür.

Müstakil bir binada veya öğretim ve ibadet için yaptırılmış müesseselerde bir kütüphane kurmak için yapılan kitap vakfı, düzenlenen bir vakfiye ile gerçekleşmekteydi. Genellikle bağışlanan kitapların listesi vakfiyenin içinde verilmekte veya son kısma müstakil bir liste halinde eklenmekteydi. Ayrıca İslâm hukukuna göre taşınabilir malların vakfedilmesi ihtilaflı olduğundan, kitap ve kütüphane vakfiyelerinin hepsinin son bölümüne (rucu' bölümü) kitap vakfının caiz olduğunu savunan ulemânın görüşleri de konulmaktaydı.

Vakfedilen kitapların üzerine vakıf kurucusunun vakıf mührü vurulur veya vakıf kaydı yazılırdı. Vakıf mühürlerinin üzerinde genellikle vakfın ismi bulunur, bazen de bir ayet, bir beyit veya vakfedilen kitaplarla ilgili bir şartın, bir vakıf kaydının konulduğu görülür.

Kütüphanelerin kuruluşunda, vakfedilen kitap sayısı devirlere ve kurulan kütüphanenin türüne göre değişmektedir. Kuruluş Devri kütüphanelerinde bulunan kitap sayısı genellikle yüzü geçmez. I. Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim devirleriyle XVI. asrın sonlarına kadar kurulan kütüphanelerde bulunan kitap sayısında önemli sayılabilecek bir ölçüde olmasa bile bir artma vardır.

XVII. yüzyılın ilk yarısında kurulan kütüphanelerdeki kitap mevcudunun aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. Vakıf kütüphanelerinde görülen en büyük kitap artışı, Köprülü Kütüphanesi'nin kurulmasıyla (1089/1678) gerçekleşir. Kütüphanenin kuruluşunda kitap mevcudu iki binin üstünde bulunmaktaydı.



III. Ahmed Devrinde, İstanbul'da ve İstanbul dışında kurulan medrese kütüphanelerine konulan kitap sayısının, XVII. asır başlarında olduğu gibi genellikle 300-500 arasında, İstanbul'da kurulan bazı önemli kütüphanelerde ise 1000-2000 arasında değiştiği görülmektedir. XVIII. asrın ikinci yarısında ve XIX. asrın başlarında, İstanbul dışında kurulan medrese ve câmi kütüphanelerine konulan kitap sayısı genellikle 300-600 civarında değişir. Müstakil kütüphanelerdeki koleksiyonlarda bulunan kitap sayısı 1000-2000 civarındadır.

Vakıf kütüphanelerinin koleksiyonlarını teşkil eden eserlerin hemen hemen hepsi yazmadır. Basma eserler ancak III. Ahmed Devrinde matbaanın açılmasından sonra birer-ikişer kütüphane kataloglarına girmeye başlar. XVIII. asrın sonlarına doğru bazı kütüphanelerde basma eser sayısının elliye yaklaştığı görülür.[41]

Kuruluş Devri kütüphanelerinin çoğunun kitap listeleri zamanımıza ulaşmadığından, bu kütüphanelerin koleksiyonları hakkında bilgi edinmek mümkün olamamaktadır. Daha sonra kurulan ve koleksiyonları hakında bilgi edinebildiğimiz kütüphanelerde fıkıh, fetva, hadis; tıp, islâm tarihi, tasavvuf konulu kitaplar yanında Türk edebiyatının ilk devir ürünlerinden kitaplar da bulmak mümkündür.

Cami ve mescidlerde kurulan kütüphanelerin koleksiyonları kurucularının vakfettikleri kendi kitaplarından meydana geldiği için, kurucularının kimliklerini yansıtmaktadır. Bazı cami ve mescid kütüphaneleri ise yakınlarında bulunan medreselerin öğrencilerinin kitap ihtiyacını karşılayacak bir medrese kütüphanesi halindedir.

İstanbul'un fethinden sonra kurulan kütüphanelerin bazılarında, kütüphaneye konulan kitapların vakfedilen müesseselerin özellikleri düşünülerek seçildiği görülür. Medrese kütüphanelerinde talebenin ihtiyacı gözönünde bulundurularak yapılan seçim, medreselerde okutulan derslerle ilgili kitaplardan oluşan bir koleksiyonu ortaya çıkarmıştır. Dinî ilimlerle ilgili kitapların kütüphane koleksiyonunun önemli bir bölümünü teşkil etmesi, XIX. yüzyıl başlarına kadar kurulan bütün medrese kütüphanelerinde görülmektedir.

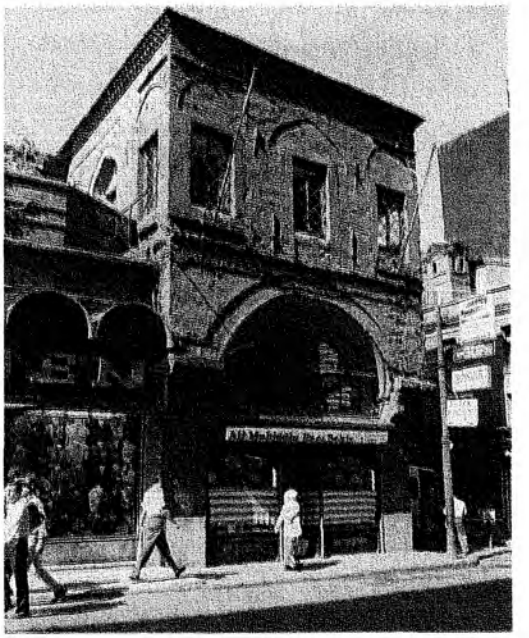
Tekke kütüphanelerinin koleksiyonlarında tasavvufî eserler yanında dinî ilimlerle ilgili kitapların büyük bir yekûn tuttuğu görülür. İstanbul dışında kurulan küçük tekke kütüphanelerinde ise koleksiyonun hemen hemen hepsini tasavvufî eserler oluşturmaktadır.

Müstakil kütüphanelerle birlikte kütüphane koleksiyonlarındaki mevcut kitaplar konu bakımından zenginleşmeye başlar. Farklı sınıflardan okuyucuya hitap eden bu tür kütüphanelerin kurucularının kütüphanelerine değişik konulu eserler koymaya çalıştıkları görülür. Özellikle saraydaki kütüphanelerde farklı konularda eserler bulunmaktadır.[42]

Vakıf müesseselerinin kuruluşunda hazırlanan vakfiyelerde, vakfedilen mal, mülk ve eşya ile birlikte, bağışlanan kitapların da bir listesi verilmekteydi. Genellikle kitap adlarından oluşan bu listelerde bazen yazar adı ve kitabın cild sayısı da belirtiliyordu. Kuruluş Devri kütüphanelerinin müstakil katalogları bulunmadığına göre, bu listeleri Osmanlı kütüphanelerindeki kataloglama

çalışmalarının bir başlangıcı olarak kabul edebiliriz. Bu yüzden Osmanlılarda ilk kataloğun da kurulan ilk kütüphane ile birlikte ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kuruluş döneminde ve İstanbul'un fethinden sonra bu şehirde ve Edirne'de kurulan bazı kütüphanelerin liste şeklinde hazırlanmış katalogları bulunmaktadır. II. Bâyezid Devrinde İstanbul'da ve İstanbul dışında kurulan bazı kütüphanelerin de liste şeklinde düzenlenmiş katalogları bulunmaktadır.[43]

Günümüze ulaşabilen en eski müstakil katalog II. Bâyezid Devrine aittir. Bu, hazırlayıcısının "Kitabü'l-kütüb", "Defterü'l-kütüb" diye adlandırdığı saray kütüphanesine ait bir katalogtur. 340 sayfalık bu kataloğun başında kataloglama ve tasnif kurallarından bahseden bir Türkçe mukaddime ve kataloğun Sultan II. Bâyezid'in emri üzerine hazırlandığını bildiren bir Arapça mukaddime vardır. Arapça mukaddimenin sonunda bu kataloğun 908/1502-1503'te hazırlandığı belirtilmektedir.



Hamidiye Kütüphanesi.

Kataloğun giriş kısmı incelendiğinde daha ziyade eserlerin sınıflandırılması ve isimlerinin tesbiti üzerinde durulduğu ve bunun için bazı kurallar konulduğu görülmektedir. Ancak bunlar, genel kurallar yerine, kataloğu hazırlayanın elindeki koleksiyonu kataloglarken karşılaştığı güçlükler için bulduğu çözüm yolları ve koyduğu kurallardır. Bulunan çözüm yollarının pek de tatminkar olduğu söylenemez. Ancak bu teşebbüsün, bugünkü bilgilerimize göre, Osmanlı kütüphanelerinde yapılan ilk ve son deneme olması, bu kataloğun değerini arttırmaktadır.[44]

Günümüze ulaşabilen diğer müstakil katalog ise Fatih Camii kütüphanesine ait olup yine II. Bâyezid Devrinde (886/1481-918/1512) hazırlattırılmıştır. Bu katalogda 2 sayfalık bir giriş bulunmaktadır. Maalesef bu girişin birinci sayfasının alttan yarıdan fazlası kopmuş ve kaybolmuştur.Kalan kısımda, kataloğu hazırlayan, kendisine Devrin sultanı tarafından, merhum Sultan Mehmed Han'ın, camiinin etrafında yaptırdığı medreselerine vakfeylediği kitapları görüp, asıl defteriyle karşılaştırarak etraflıca incelemesi, bulunmayan kitapları bulup yerine koymaya çalışmasına dair gelen hükm-i hümayuna uyarak bu kataloğu hazırladığını söylemektedir. İkinci sayfada kitaplar için tahsis edilen yerde kitapların nasıl yerleştirildiğini anlatan cümleler bulunmaktadır.[45]

Diğer bir müstakil katalog da Kanuni döneminde 968/1560-1561 tarihinde Semâniye müderrislerinden Hacı Hasanzâde Muhammed b. Hızır tarafından hazırlanmıştır. Kataloğun başındaki Arapça giriş, kitabın Osmanlı cemiyetindeki yerini, bu kütüphanenin tarihini ve yapılan kataloglama çalışmalarını anlatması bakımından önemlidir. Kataloğun birinci bölümünde Fatih Sultan Mehmed tarafından bu kütüphaneye vakfedilen 839 kitabın bibliyografik künyeleri, ikinci bölümde "ilhâkat-ı kadîme" başlığı altında, bu kütüphaneye çeşitli kimseler tarafından vakfedilen kitaplar, üçüncü bölümde ise kütüphaneye bağışlanan müstakil koleksiyonlar bulunmaktadır. Arapça ve Türkçe yazılmış olan bu katalog vakıf kütüphaneleri için hazırlanan katalogların en düzenlisidir. Eserlerin özellikleri en ufak ayrıntılarına kadar kaydedilmiştir.[46]

XVI. asrın ikinci yarısından itibaren vakfiyelere ekli basit kitap listelerinin geliştiği, kitap adlarının tasnifli bir şekilde verilmesinin yanında, tavsiflerinin de büyük bir titizlikle yapıldığı görülüyor. Bu ayrıntılı tesbitin gelecekte kitapların değiştirilmelerine mani olmak için alınmış bir tedbir olduğu anlaşılmaktadır.

XVII. asırda kurulan kütüphanelerin vakfiyelerine eklenen kataloglarda, önemli sayılabilecek bir değişiklik görülmez. Ancak, koleksiyonların zenginleşmesiyle konu başlıklarında da bir artma görüldüğü gibi, bazı kataloglarda alt konu başlıkları da kullanılmaya başlanır.

XVIII. asır başlarında, vakfiyelere ekli liste katalogların yanında müstakil olarak hazırlanmış kataloglar da yaygınlaşmaya başlar. Defter olarak adlandırılan bu tür kataloglar; tasnif sistemi bakımından XVI-XVII. asırlarda hazırlanan kataloglardan pek farklılık göstermezler. Ancak koleksiyonların zenginleşmesi, katalog hazırlayıcılarını yeni konu başlıkları bulmaya zorlamış ve bu yüzden ne konu başlıklarının tesbitinde ne de sıralanışında bir birliğe gidilebilmiştir.

XVIII. asrın ikinci yarısında kurulan kütüphanelerin kataloglarında konu başlıklarının tesbitinde ve sıralanmasında bazı farklı uygulamalar görülür. Kataloğu hazırlayanlar belli bir sistemi koleksiyonlara uygulamakta, koleksiyonlara göre konu başlıkları ve bir tasnif sistemi geliştirmektedirler.

Kütüphanelerin kuruluşlarında olduğu gibi, kontrol ve sayımları sırasında ve kitapların bir bölümü veya bütünü başka bir yere taşındığında yeni durumlarını aksettirecek yeni katalogları hazırlanmaktaydı.

XIX. asrın başlarında bazı kütüphaneler için, içinde genellikle kitap adlarının bazen de yazar adlarının verildiği basit kataloglar hazırlandığı görülmektedir. "El defteri" diye adlandırılan bu kataloglarda, kitap adlarının altında numaralar bulunmaktadır. Bu kataloglar muhtemelen kütüphanede okuyucunun kitap seçmesi ve istenilen kitabın bulunması için hazırlandıklarından bu şekilde adlandırılmışlardır.

XVIII. asrın sonlarında ve XIX. asrın başlarında gerek İstanbul'da ve gerekse İstanbul dışında kurulan kütüphanelerin büyük bir dikkatle hazırlanmış katalogları mevcuttur. Ancak bu kataloglarda tasnif ve konu başlığı tesbiti bakımından bir gelişme olmadığı gibi, diğer kataloglarda görülen bazı kusurların da (kitapların konulandırılmasındaki karışıklık gibi) devam ettiği görülür.

Vakıf kütüphanelerimiz için hazırlanan kataloglarının hepsi konu kataloğudur. Kütüphanelerin kurulduklarında sahip oldukları kitapları gösteren asıl kataloglar, vakıf kurucuları tarafından hazırlatılmaktaydı. Genellikle bu işle ilmiye sınıfından kimseler görevlendirilmekteydi. XVIII. asrın ortalarına kadar kütüphanelerde görevlendirildiğini gördüğümüz kâtib-i kütübün bir görevi de gerektiğinde kütüphanede bulunan kitapların kataloğunu yapmaktı. Kütüphanelerin sayımı ve kontrolü neticesinde ortaya çıkan katalogların hazırlanmasında ise, hâfız-ı kütüblerin yanında vakıf nâzırı ve mütevellisi, evkaf müfettişi ve kâtibi de önemli bir rol oynamaktaydı.

Müstakil kütüphanelerin ortaya çıkışına kadar külliye, medrese ve camilerde kurulan kütüphaneler, okuyucuya daha çok ödünç verme yoluyla hizmet ettiklerinden, bu kütüphanelerin vakfiyelerinde kütüphanenin açık bulunacağı gün ve saatlerle ilgili şartlara çok az rastlanır. XVII. asrın başlarından itibaren ödünç vermeye karşı çıkma hareketlerine paralel olarak, vakfiyelere de yavaş yavaş kütüphanelerin açık olduğu günlerin ve daha sonra da saatlerin girmeye başladığı görülür. XVIII. asrın ortalarına doğru, kütüphanelerin açık olduğu günlerin sayısında bir artma başlar ve bu artış asrın sonuna kadar devam eder. XVIII. asırda kurulan bazı kütüphanelerin vakfiyelerinde kütüphanelerin açık bulunması gereken saatler üzerinde de dikkatle durulduğu görülür. Yeterli aydınlatma sisteminin bulunmaması, kütüphane kurucularını, kütüphanenin çalışma saatlerini güneşe göre ayarlamaya sevk etmiştir.[47]

XVIII. asrın ikinci yarısıyla XIX. asrın başlarında kurulan kütüphanelerde çalışma günleri beş veya altı gündür. Kütüphaneler güneşin doğuşundan bir saat sonra açılmakta ve batışından bir saat önce kapanmaktadır.

Kütüphane kurucuları arasında, ödünç vermeye şiddetle karşı çıkanlar yanında ödünç vermeyi teşvik edenlere de rastlanır. Osmanlı Devri Türk kütüphanelerinde ödünç verme konusunda ortaya çıkan bu değişik görüşler, İslam kütüphanelerinde bu hususta yapılan farklı uygulamalardan kaynaklanmaktadır. İslam dininin ilmi yaymayı ve dolayısıyla ödünç kitap vermeyi teşvik etmesi, kütüphane kurucularının, kitaplarının ödünç verilmesine izin vermemeleri halinde İslâm'ın bu emrine karşı çıkmış olacakları endişesiyle, vakfiyelerine bu konuda kesin olarak yasaklayıcı hükümler koymamalarına sebep olmuştur. Ancak bir süre sonra bu yolla kütüphanelerin kayıplara uğraması, kısıtlayıcı maddelerin vakfiyelerde yer almasına yol açmıştır.

Müstakil kütüphanelerin ortaya çıkışına kadar birçok kütüphane kurucusu vakfiyelerinde kefil ve rehin sistemini getirerek ve kaybolması halinde tazminini şart koşarak, ödünç kitap verilebileceğini belirtmişlerdir. Ödünç vermeye karşı çıkış ancak XVII. asırda başlamış

ve XVII-XIX. asırlarda kurulan kütüphanelerde bu uygulamaya kesin bir şekilde son verilmeye çalışılmıştır. Ödünç vermenin uygun görüldüğü dönemlerde, bazı vakfiyelere konan kayıtlarla bu işlemin kimin tarafından ve nasıl yapılacağı açıklanmıştır. Vakfiyelerin çoğunda kitabın okuyucuda kalma süresi tesbit edilmemiştir. Bazı vakfiyelerde ise bu sürenin gereğinden fazla olmaması belirtilirken, bazılarında da bir ay, üç ay, altı ay ve bir sene gibi süreler tayin edilmiştir.

Vakıf kütüphaneleri müstakil mekanlara kavuşuncaya kadar kitaplar cami, medrese veya tekkelerin bir köşesine konulan dolaplar içinde muhafaza edilmekteydiler. Bazı camilerde kitapların bulunduğu kısım demirparmaklıklarla çevrilmişti. Külliyelerde kurulan bazı kütüphanelerde ise kitaplar için müstakil bir oda tahsis olunmuştu.

Köprülü ile başlayan müstakil kütüphaneler, farklı mimarî şekillerde, bazen tek, bazen de okuma salonu ve kitap deposundan meydana gelme çift mekânlı kütüphane binalarına sahiptiler. Müstakil kütüphanelerin bazılarının vakfiyelerinde kütüphane binasıyla ilgili bilgiler olduğu halde, kütüphanelerde bulunan eşya hakkında bilgi verilmez. Sadece bazı masraf defterlerinde satın alınan veya yenilenen kütüphane eşyası hakkında bilgi bulunmaktadır. Bu defterlere göre, kütüphanelere hasır, yastık, sedir, mangal, perde, kütüphanede çalışan öğrencilerin kullanmaları için yazı takımları gibi eşyalar satın alındığı bilinmektedir.

Osmanlı vakıf kütüphanelerinde kitaplar okuma salonunda veya kitap deposuna konulmuş dolaplarda muhafaza edilmekteydiler. Bu dolaplardan bir kısmı günümüze de ulaşmıştır. Kapakları tel kafeslerle örtülü bu dolapların yanısıra, bazı kütüphanelerde kitap raflarının okuma salonunda, duvarlarda açılan nişler içinde üzeri tel ızgaralı kapaklarla kapanmış vaziyette bulunduğu da bilinmektedir.

Osmanlı vakıf kütüphanelerinin iç dekorasyonunda ve döşenmesinde sadelik hakimdi. Duvarlarda süs unsuru olarak genellikle çinilerin kullanıldığı görülüyor. Okuma salonlarının zemini ise hasır, halı ve kilimle kaplanmakta ve üzerine de okuyucuların oturacakları minderler, şilteler yerleştirilmekteydi. Okuyucular için ayrıca rahleler temin edilmişti.[48]

---

1 P. Wittek, "Ankara Bozgunundan İstanbul'un Zaptına", çeviren Halil İnalcık, *Belleten* VII, (Ankara 1943), s. 559.
2 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri* I, İstanbul 1966, s. 444.
3 Topkapı Sarayı Arşivi D. 7081.
4 Hasan, Kaleşi *Nejstariji Vakufski Dokumenti u Jugoslaviji Na Arapskom Jeziku*, Pristina 1972, s. 172-185.
5 Atatürk Kitaplığı, MC. Vakfiyeler no. 38; Murat Yüksel, "Kara Timurtaşoğlu Umur Bey'in Bursa'da Vakfettiği Kitaplar ve Vakıf Kayıtları", *Türk Dünyası Araştırmaları* XXXI (1984), s. 143.
6 İsmail E, Erünsal "Medieval Ottoman Libraries", *Erdem* I/3 (Ankara 1985), 745-754.
7 Halil İnalcık, "The Policy of Mehmed II towards the Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City", *Dumbarton Oaks Papers* 23-24 (1968-1969), s. 231-233.
8 *Bursa Şer'i Sicilleri* A. 156/208, s. 24b.
9 İsmail E. Erünsal, *Türk Kütüphaneleri Tarihi* II: Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri, Ankara 1988, s. 23-27.=Erünsal, Kütüphaneler.
10 İsmail E. Erünsal, "Şeyh Vefa ve Vakıfları Hakkında Yeni Bir Belge", *İslam Araştırmaları Dergisi* (1997), s. 47-64.
11 M. Tayyib Gökbilgin, *XV-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası*, İstanbul 1952, Vakfiyeler bölümü s. 16-46.
12 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 32-34.
13 Erünsal, İsmail E., "Ottoman Libraries in the Reign of Sultan Süleyman I, *The Ottoman Empire in the Reign of Süleyman the Magnificient*, (İstanbul 1988), s. 223-238.
14 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 42-44.
15 Topkapı Sarayı Arşivi, E. 861/1 ve E. 2803/1; *Başbakanlık Arşivi*, M. Müd. 5103, s. 4.
16 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Kasa no: 169, s. 76-77.
17 Topkapı Sarayı Arşivi D. 8228
18 Süheyl Ünver, *İstanbul Rasathanesi*, Ankara 1965, s. 47-48.
19 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 54-57; İsmail E. Erünsal, "The development of Ottoman Libraries From the Conquest of Istanbul (1453) to the Emergence of the Independant Library", Türk Tarih Kurumu, *Belleten*, c. LX/227 (1996), s. 93-125.
20 Müjgan Cunbur, "Vakfiyelere Göre Eski Türk Kütüphanelerinin Yönetimi", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, c. XI/1-2 (1962), s. 3-4.
21 Köprülü Kütüphanesi, vakfiye no: 4.
22 İsmail E. Erünsal, "Şehid Ali Paşa'nın İstanbul'da Kurduğu Kütüphaneler ve Müsadere Edilen Kitapları", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Kütüphanecilik Dergisi*: Belge, Bilgi, Kütüphane Araştırmaları I (İstanbul 1987), 79-87.
23 İ. Baykal, "Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplıkları", *Güzel Sanatlar VI* (1949), s. 76.
24 *Raşid Tarihi* V, s. 176-177.
25 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 80-83.
26 İsmail E. Erünsal, "The Golden Age of Ottoman Libraries", *Kütüphanecilik Dergisi*, no: 4 (1998), s. 19-29.
27 Subhi, *Tarih*, s. 174b-175a.
28 Süleymaniye Kütüphanesi, *Yazma Bağışlar*, no: 252.
29 Müjgen Cunbur, "Kanuni devrinde Kitap Sanatı, Kütüphaneleri ve Süleymaniye Kütüphanesi", *Türk Kütüphanecileri Derneği Bülteni* c. XVII/3 (1968), s. 139.
30 Ahmet İhsan Türek, "Ragıb Paşa Kütüphanesi Vakfiyesi", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi* I/1 (1970), s. 65-78.
31 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, no: 93, s. 51-52.
32 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 105-107.
33 Müjgan Cunbur, "I. Abdülhamid'in Vakfiyesi ve Hamidiye Kütüphanesi", *DTCF Dergisi* XXII (1964), s. 17-69.

34 M. Zeki Oral, "Mevcut Vesikalara Göre Burdur Kütüphaneleri ve Kitap Vakfiyeleri Vesikaları", *Belleten* XXIV/94 (1960), 235-236.

35 M. Gökman, *Murat Molla, Hayatı, Kütüphanesi ve Eserleri*, İstanbul 1943, s. 12.

36 *Şer'i Siciller*, Evkaf-ı Hümayun Müfettişliği, no: 261, s. 53-54.

37 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 116-118.

38 *Sketches of Turkey in 1831 and 1832 by an American*, New York 1833, s. 142.

39 Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi, no: 837/1, s. 8a-b.

40 R. Tûba Çavdar, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Kadar Osmanlı Kütüphanelerinin Gelişimi*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1995, s. 3-28. Tanzimat Dönemi vakıf kütüphaneleriyle ilgili verilen bilgiler bu çalışmadan özetlenmiştir.

41 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 137-148 ve 197-203.

42 İsmail E., Erünsal "The Establishment and Maintenance of Collections in the Ottoman Libraries: 1400-1839", *Libri* 39/1 (Copenhagen 1989), s. 1-17.

43 İsmail E.,Erünsal "Catalogues and Cataloguing in the Ottoman Libraries", *Libri* 37/4 (Copenhagen 1987), s.333-349.

44 Erünsal, İsmail E., "The Catalogue of Bayezid II's Palace Library", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Kütüphanecilik Dergisi*: Belge, Bilgi, Kütüphane Araştırmaları III (İstanbul 1992), 55-66.

45 İsmail E.,İsmail "The Oldest Extant Ottoman Library Catalogues", *61st Ifla General Conference*, Booklet (1995), s. 58-62.

46 Erünsal, "Catalogues and Cataloguing...", s. 333.

47 İsmail E.,Erünsal, "Services Offered by the Ottoman Libraries: 1400-1839", *Libri* 43/1 (Copenhagen 1993), s. 1-18

48 Erünsal, *Kütüphaneler*, s. 273-277; Behçet Ünsal, "Türk Vakfı İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi", *Vakıflar Dergisi* XVIII (1984), s. 97-105.

SAHHAFLAR VE SEYYAHLAR: OSMANLI'DA KİTAPÇILIK

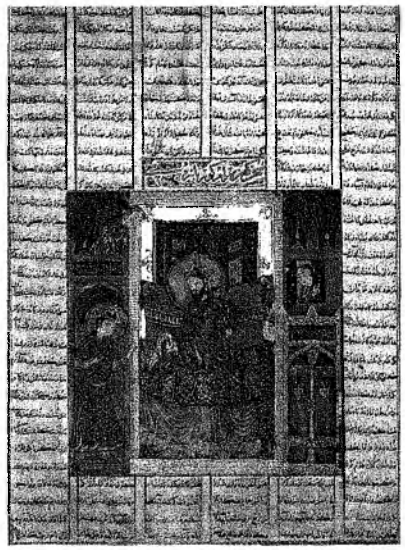
YAHYA ERDEM
TRT ANKARA RADYOSU

Osmanlı devrindeki kitapçılarla ilgili kaynaklar maalesef çok yetersizdir. Sahhaflık mesleğiyle ilgili, bu mesleğin gelenek ve göreneklerini anlatan, tarihine yer veren bir yazma eser elimizde yok. Konuyla ilgili bilebildiğimiz en erken matbu kitap ise yaklaşık 1285-1290 arasında basıldığını tahmin ettiğimiz *Letaif-i Esnaf* adlı risâle. Burada da sadece bir sayfada sahhaf esnafından nükteli bir üslupla söz ediliyor. İşte bu kaynak yetersizliğini göz önüne alarak eski kitapçılarımızla ilgili bilgileri yabancı seyyahların izlenimlerinden çıkartabileceğimi düşündüm ve yazım bu merakın neticesinde ortaya çıktı. İtiraf edeyim ki, Osmanlı ülkesine gelen seyyahların sayıca çok fazla oluşu nedeniyle, bütün kaynaklara ulaşmam mümkün olmadı. Onca seyyahın izlenimleri arasında kitapçılarla ilgili bilgileri taramak bir kişinin tek başına kaldıramayacağı bir yüktü. Yüze yakın kitabı gözden geçirdim ve ancak onbeş kadar kaynakta aradığım bilgilerin bir kısmına ulaştım. Daha önce yayınlanmış bibliyografik bir inceleme bana bu konuda hayli yardımcı oldu.[1] Araştırmam sırasında orada yer almayan bazı kaynaklara da eriştim. Bir katkı olur düşüncesiyle bunlara dipnotlarda işaret ettim. İncelememde seyyahların Osmanlı kitapçılarına genellikle hiç yer vermediklerini, çoğu zaman bir iki satırla konuyu geçiştirdiklerini gördüm. Yine de, yabancıların izlenimlerine dayanarak Osmanlı kitapçılarını anlatan bir deneme ortaya konmamış olmasını dikkate alarak, elde ettiğim bilgileri ve nükteleri yazıya geçirmeyi faydadan uzak bulmadım. Bu kadar bir bilgi dahi eski kitapçılarımız hakkında bize ilginç ipuçları verecektir kanaatindetim.

Osmanlı ülkesinde kitap satıcılığı Orhan Gazi devrinde Bursa'da başlamıştı. Edirne devlet merkezi olunca, burada büyük cami avlularında en iyi yerler sahhaflara verilmişti. İstanbul'un fethinden sonra, sahhaflar Akdeniz ve Karadeniz medreseleri civarında öğrencilere kitap satmaya başladılar. Kapalıçarşı yapılınca bu kez kitapçılara burada yer gösterildi. İşte Bedesten'i ziyaret eden seyyahlar arasında, Osmanlı kitapçılarıyla ilgili ilk bilgilerden birini Pietro Della Valle'den (1586-1652) öğreniyoruz. İtalyan asıllı gezgin, seyahatnamesinin birinci cildinde yer alan 4 Eylül 1615 tarihli mektubunda, payitahtda yapmış olduğu bir kitap alışverişinden sözetmektedir. Della Valle *Mirkat* adlı sözlüğü ve arapça dilbilgisi kitaplarının temellerini oluşturan *Mirat, İzzi* ve *Maksud* adlı kitaplarla, *Bina emselesi*, *Siga emselesi* adlı kitapları satın almıştır. Della Valle kitapçılarda daha sonra arap dilinin hazinesi olarak tanımladığı *Kamus*'u aramıştır. el-Cevherî'nin *Es-Sıhah* adlı lügatinin Vankulu Mehmet Efendi (ö. 1592) tarafından Türkçeleştirilmiş nüshası olan bu ka-

mus, sahhafların ona söylediklerine göre bütün İstanbul'da dört adetten fazla bulunmamaktadır. Della Valle, bu sözlüğün, tezhipli, güzel yazılmış, tek cilde sığdırılmış ve "Türk kitapçılarında genellikle nadir görülen correttissimo-düzgün" bir nüshasını iyi bir fiyata, yirmibeş zecchini altınına satın alır.[2] Ünlü seyyah elde ettiği bu malzemeyle 1619-20 yıllarında İsfahan'da iken çok iyi bildiği Türkçe'nin gramerini yazmıştır. Satın aldığı kitaplar ise 19. yüzyılın sonlarına kadar sahhafların en çok sattıkları kitaplar arasında yer alacaktır.

İstanbul kitapçıları hakkında en değerli bilgileri Antoine Galland'ın (1646-1715) hatıralarında buluyoruz.[3] Fransız Elçisi Nointel ile 1670 yılında ilk defa bir dil oğlanı olarak İstanbul'a gelen Galland, notlarında bibliyografik araştırmalardan, elçi için satın aldığı kitaplardan sözeder. Ne var ki, pek çok yerde yazılanın aksine, ruznâmesi içinde İstanbul kitapçılarının yaşayışı, dükkânları, düsturları hakkında ayrıntılı bilgi yoktur. Galland sadece satın aldığı kitapların adlarını ve fiyatlarını vermekle yetinmiştir. Yalnız dikkati çeken husus, genç dil oğlanının gerçekten kıymetli kitapları seçmekteki maharetidir. Bunda kendisine İstanbul kitapçılarının da çok yardımı dokunmuştur. Galland'ın elçi için kitap satın aldığını öğrenen sahhaflar, en güzel, en değerli, en para edecek kitapları ona göstermek, hatta ayağına kadar getirmek için adeta birbirleriyle yarış etmişlerdir.



Galland Firdevsî'nin Şenamesi gibi minyatürlü nüshaları toplamaya özen göstermiştir.

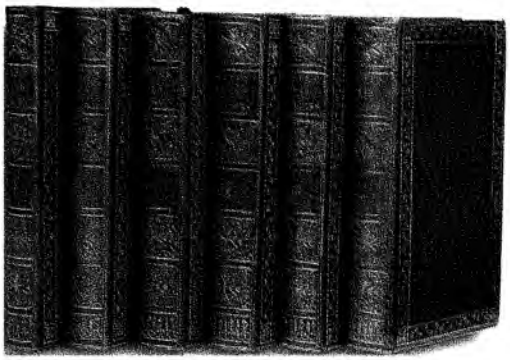
Galland da tıpkı Della Valle gibi *Mirkat ül Lügat* adlı büyük sözlüğü satın almış, ama bunun dışında Osmanlı tarihlerini (Peçevi, Hoca Tarihi), şair tezkirelerini (Lâtifi, Hasan), divanları (Camî, Azmizâde Haletî), biyografileri (Şakâyık ün numâniye), minyatürlü nüshaları (Firdevsi'nin Şehnâme' sinin 120 adet minyatür ihtiva eden bir kopyası, İskendernâme, Gülistan, Bostan vs.) toplamaya özen göstermiştir. Fakat Galland'ın İstanbul'dan götürdüğü en mühim eser kuşkusuz Uygurca yazılmış olan *Miracnâme*'dir. Mükemmel bir hatla hicrî 840'ta yazılmış bu kitapta 64 adet de minyatür bulunuyordu. Galland kitabın eski kufî harfleriyle yazıldığını sanmıştı. Yazının Uygur harfleriyle yazılmış olduğu çok sonra anlaşılabildi. Kitabı satan sahhaf ise Galland'a bunun *Acâib ül Mahlûkat* isimli bir kitap olduğunu söylemişti. Charles Schefer, İstanbul kitapçılarının 19. yüzyılın sonlarına kadar müellifini bilmedikleri ve eski ve minyatürlü kitaplara bu ismi verdiklerini yazmaktadır.[4]

Galland bu kitapları elçi Nointel için topluyordu. Kitapları önce o görüyor, daha sonra elçibeye anlatıyor, onun kabul etmesi üzerine iki üç gün içinde eser satın alınıyordu. Noksan ve bazı yerleri bozuk nüshalara para verilmiyordu. Öyle anlaşılıyor ki satın alma sırasında Nointel de bazen Bedesten'e geliyordu. Bu arada pazarlık da yapılıyor ve kimi zaman çok değerli kitaplar yarı fiyatına yakın bir ücretle alınıyordu. Bazen kitapçı elindeki eserin kıymetini öne sürerek ilk söylediği fiyattan vazgeçmiyordu. Bir keresinde ise bir Türk, elçiden yarım kuruş fazla vererek *Tarih-i Sikloş ve Estergon* adlı kitabı onun önünden almayı başarmıştı.[5]

Galland, Bedesten'de kitapçılara gide gele onlarla dost olmuştu. Türkçeyi de rahatlıkla konuşuyordu. Sahhaflar da kendi dillerini konuşan ve kolay diyalog kurabildikleri bu paralı müşteriden çok memnundular. Galland yanlarına geldiği zaman hemen en güzel kitapları ortaya çıkartıyorlardı. Bedesten'e uğramadığı zamanlar, kitapçılar onun ayağına gitmekte mahzur görmüyorlardı. Günlüğündeki "Bana gösterdiler", "bana görmem için bazı kitaplar getirdiler", "Bedesten'den bana üç kitap getirdiler", "bana gene iki Türk kitabı getirdiler" gibi sık rastlanan ifadeler bunun açık bir işareti. Hatta sonuncusundan Galland'ın İstanbul kitapçılarının yoğun ilgisinden nerdeyse bunaldığı izlenimi doğuyor. Kitapçılar sadece yazma kitaplar değil, baskı kitaplar de sa-

tıyorlar ve bunu elçilik binasına kadar getiriyorlardı. Bunlardan biri 1580 yılında İstanbul'da basılmış İbranice bir kitabı satmak istemiş ve on kuruş talep etmişti. Kitapçının deyişine göre Karayit mezhebindekiler için basılmış olan bu kitap, onların yaşadıkları bölgelere ihraç edildiğinden İstanbul'da çok az nüshası bulunmaktaydı.[6] Öte yandan Kamaniça'nın fethi sırasında oradan ele geçirilen yabancı dildeki bazı baskı kitaplar Bedesten'deki kitapçılara kadar ulaşmış, onlar da bunları yüksek fiyatlatla İstanbul'daki frenklere satmak istemişlerdi. Ama matbu kitapları yazma kitaplar gibi pahalı satmak isteyince, müşteri bulamamışlardı.[7]

Antoine Galland Bedesten'e gidiş gelişleri ve peşpeşe yaptığı alıverişler nedeniyle sahhaflar şeyhi ile iyi ilişki kurmuştu. Günlüğünde sadece bir yerde Sahhafbaşı'ndan sözeder.[8] Sahhafbaşı ona önce henüz yazılması bitmemiş bir *Hoca Efendi Tarihi* gösterir. Her formanın istinsahı için hattatlara yetmiş akça vermektedir. Galland ayrıca şeyhin kendisine birçok İran minyatürü gösterdiğini, *Taberî Tarihi*'nin farsçasının da elinde bulunduğunu söylediğini yazmaktadır. Galland'ın günlüğünde bir İstanbul kitapçısının adı da geçer.[9] Kitapçının adı Mahmut Paşa(?)dır. Ancak Galland onun hakkında daha fazla bilgi vermez. Galland Türklerin hikâye ve masallarının çokluğuna hayret eder. Bunlar elli altmış, bazan yüzyirmi cilde kadar yekün tutarlar. Bedestende bu kitapları dört beş akçe karşılığında okutmak üzere ödünç veren kitapçılar vardır ki bunlar sadece bu işi yapmaktadırlar.[10] Özellikle uzun kış gecelerinde ve herhalde Ramazan ayında bu kitapçıların müşterisi artmaktadır. Çünkü Türkler bu mevsimde bu masalları dinlemek üzere aralarında toplanırlar. Bu tefrika roman geleneği, halk hikâyeciliği ve halk kitapçılığı şeklinde yüzyılımızın başına kadar sürmüştür.



Antoine Laurent Castellan'ın Moeurs, Useges Costumes des Othomans adlı eseri

Galland'dan üç yıl sonra Osmanlı ülkesine gelen Lyon'lu tıp doktoru Jacob Spon'un sahhaflarla iyi ilişki kuramadığı anlaşılıyor. Bursa'da bir kitap satın almak isterken pazarlık yapmış, ancak kitapçı onun bir "gâvur" olduğunu anlayınca başından defetmiştir. Spon'un İstanbul'da tanıdığı Vatz adındaki İskoçlu tüccar da kendisine bu anlamda ürkütücü bilgiler verir. Elyazması kitapları pazarına gitmek hıristiyanlar için tehlikelidir, çünkü kitapçılar onlara kitap satarlarsa mukaddesâta saygısızlık etmiş olacaklarını düşünmektedirler.[11] Galland'dan üç yıl sonra İstanbul sahhaflarının bir karar alıp, yabancılara kitap satmaktan vazgeçtiklerine dair elde bir belge olmadığına göre, kanaatimizce seyyahların ülkenin dilini bilmedikleri için kitapçılarla iyi diyalog kuramamaları bu gibi yanlış anlamalara yol açmıştır. Nitekim bu uyarıyı yapmasına rağmen, kitapçılarla bir sorun yaşamamış olmalı ki Vatz onlardan birçok eser satın almıştır. Kabala'ya değin bir eser, Türkçe-Arapça bir sözlük, İbn Sina'dan Türkçe bir çeviri, dilbilgisi kitapları, Kahire'li bir şeyhin astronomiyle ilgili bir kitabı bunlar arasındadır.[12] Watz, evine davet ettiği Spon ve Wheler'e *Timur Tarihi*' nin çevirisini, iki adet fal kitabı, bir *Kahire Tarihi* ve arapça yazılmış bir *İstanbul Kiliseleri Tarihi* gösterir.[13] Beş altı ciltlik bir Osmanlı *Vekâyinâme*'sini iki yüz eküye alabileceklerini söyler.

Bu yüzyılda İstanbul'u ziyaret eden pek ünlü seyyahlar nedense Bedesten'den sözettikleri halde kitapçılara değinmemişlerdir. Galland ile aynı zamanda Osmanlı payitahtında bulunan kralın şark dilleri tercüman kâtibi Pétis de la Croix, pek çok kaynakta onunla karıştırılan diğer bir şarkiyatçı Sieur de la Croix ile tanınmış gezginler Thévenot, Tavernier ve Tournefort İstanbul kitapçılarından bahsetmezler. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde ise, İstanbul sahhaflarının yurtdışına kitap çıkartmaları yasaklanmıştır. Ünlü kitapsever Şehit Ali Paşa'nın 1716 tarihinde İstanbul kaymakamına, kadısına ve gümrük eminine "diyâr-ı ahere

ticaret vechi üzre min ba'd kitap gönderilmek hususunun men olunması" bâbında yolladığı emirnâmeyle "sahhaf taifesi"nin "tamah-ı hamları"na son verilmişti.[14] 1728 yılında İstanbul'da Fransa Kralı XV. Louis adına eski eser ve yazma toplamak için bulunan Abbé Sevin, Kraliyet kütüphanesine 600 adet grekçe yazma kazandırmıştı. Ölümünden sonra yayınlanan mektuplarında,[15] satın almış olduğu kitapların fiyatları ve içeriği hakkında bilgi bulunmaktaysa da, maalesef ben bu kitaba ulaşamadım. Ancak Sevin'in Türkçe değil de grekçe yazmaları toplayabilmiş olması, bu tarihte yabancılara kitap satma yasağının halâ sürmekte olduğunu gösteriyor. Yine de asrın sonralarına doğru bu yasak ya kaldırılmıştı, ya da pratikte uygulanmıyordu. Bunun tanığı 1796 yılında Mora ve İstanbul'u gezen, izlenimlerini mektuplarında kaleme alan Antoine Laurent Castellan'dır. Castellan *Moeurs, Usages, Coustumes des Othomans* adlı eserinde, İstanbul esnaflarından ayrı ayrı sözederken, yazma eser satıcıları, kitapçılar karşılığında "sahhaf" sözcüğünü kullanır ve şu bilgileri verir: İstanbul'da kitap, imparatorluğun bütün şehirlerinden daha boldur. Her taraftan gelen âlimler kütüphanelerini İstanbul sahhaflarına getirirler.[16] Mısır, Suriye, Arabistan, Ermenistan, Mezapotamya ve hatta İran'dan buraya ulaşan kitapların sayısı hakkında bir fikir yürütmek imkânsızdır. Kâtip Çelebi *Keşf el Zünûn* adlı bibliyografyasında 13494 kitabın adını vermiştir, ama İstanbul sahhaflarına soracak olursanız, onlar çok sayıda eserin isminin orada eksik olduğunu söylerler.[17] İstanbul'da arapça ve farsça kitaplar, ilk yazıldıkları yerden daha ucuza satılırlar. Castellan, payitahtta çok sayıda kitapçı olduğunu belirtir. Çeşitli yazmalar, yazılarının güzelliğine göre değişik fiyatlarla müşteri bulur. 13 ilâ 30 franka kitap alınabileceği gibi, 1000 hatta 1500-3000 franka bile satılan kitaplar vardır. Castellan, süryanice, kıptîce yazılmış eserlerin ise Mısır, Suriye ve Mezopotamya'da bulunabileceğini yazar.[18]

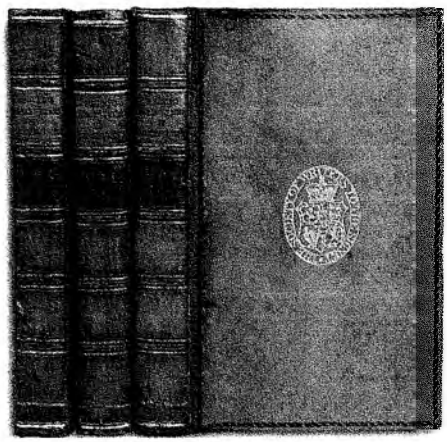
"Kimileri kitapları istinsah etmekte, kimileri süslemelerle uğraşmakta, bir kısmı da keskin bir akik taşıyla kağıdı perdahlamakta ve ona parlaklık kazandırmaktadır..."

1807 yılında İstanbul'a gelen Ali bey'in sahhaflarda geçen ilginç bir anısı vardır. Ali bey, İspanyol seyyah Domingo Badia y Leblich'in müstear adıdır. Domingo, Ali bey adını alarak kendini bir müslüman olarak tanıtmış, Fas, Kıbrıs, Arabistan, Suriye ve Türkiye'yi dolaşmıştır. 1807 yılının Ekim ayında İstanbul'a gelen Ali bey, Bedesten'i dolaşırken burada "birkaç" kitapçı dükkânının olduğunu görür. Tam aradığı kitabı bulmuşken, sıhhî sebeplerle satın almaktan vazgeçer. İlginç hikâye şöyle gelişir: Ali bey, sahhaflarda Türkçe yazılmış bir Osmanlı Tarihi aramaktadır. Nihayet iki ciltlik bir osmanlı tarihi görür. Ciltlerden biri eskiden yazılmıştır, diğeri daha yenidir. Sahhaf kitap için seksen kuruş ister. Ali bey altmış kuruş teklif eder, ama kitapçı o fiyata vermez. Ali bey şunları yazar: "Az bir şey daha vererek yine de bu kitabı alabilirdim. Ama ciltlerden biri eskiydi ve vebayla sık sık karşı karşıya gelen bir ülkede çok fazla el değiştirmişti. Satın almak için çok hevesli değildim, dolayısıyla pişmanlık duymadan alma fikrinden vazgeçtim".[19] Domingo Badia, nâm-ı diğer Ali Beyin İstanbul kitapçılarıyla başından geçen öykü budur ve ne yazık ki eserde sahhaflarla ilgili daha fazla bilgi yoktur.

1809-1810 yıllarında Lord Byron ile birlikte Atina ve İstanbul'u gezen John Cam Hobhouse (1786-1869), kâğıt satıcıları ve elyazması hattatlarının kiracı olduğu Tusuk (?) Pazar'dan sözeder.[20] Buradaki bütün sanatkârlar Türk'tür. Hepsi işinin başında çalışmaktadır. Kimileri istinsah etmekte, diğerleri

tezhip işleriyle uğraşmaktadır. Bir bölümü de bütün yazma kâğıtlarında görülen aharı tamamlamakla meşguldür. Bunu, kâğıt yapraklarını kutu kalıplara yerleştirerek ve akik parçasıyla sebatla yüzeylerini sürterek gerçekleştirmektedirler. Hobhouse, kitapçılar çarşısıyla ilgili izlenimlerini şu cümlelerle tamamlar:[21] "Şark edebiyatını bilenler tabiatıyla çarşıdaki dükkânlara sık sık gidecekler ve gördüğüm kadarıyla Doğu'da ünlü olan kitapların çoğunu burada bulacaklardır. Fakat hünersiz merak sonuçsuz kalacağı için, ben şahsen bu mekânda hiçbir araştırma yapmadım".

Fransız elçiliği askeri ateşesi Charles Pertusier de yaklaşık aynı yıllarda, 1815'te kitapçılar çarşısını gezmiştir. Kitapçılar ve kâğıtçılar oldukça büyük ve tek bir çarşıyı beraberce işgal etmektedirler. Pertusier yazma kitapların çoğu zaman pek yüksek fiyatlarla satıldığından yakınır.[22] 1827 yılında payitahtta bulunan Amerikalı misyoner Josiah Brewer de tıpkı Pertusier gibi yazma kitapların pahalı olduğunu belirtir. "Buralara gelenler kütüphanelerini yanlarında getirsinler" der. Ermenice kitapların daha bol ve ucuza satıldığını dile getirir.[23] Ondan üç yıl sonra İstanbul'da bulunan bir başka gezgin de Joseph Michaud'dur. Michaud, kitapçıların gerçekten hoş bir tasvirini yapar. Hobhouse'un burayı ziyaretinden beri tam yirmi yıl geçmiştir, ama çarşı sanki zamana direnmiş ve aynı kalmıştır. Michaud'nun yazdıkları adeta Hobhouse'dan alınmış gibidir. Kitapçılar çarşısında insanı ilk etkileyen, müslüman sanatkârların adeta dinî bir vecde bürünmüş bir şekilde çalışmalarıdır. Kimileri kitapları istinsah etmekte, kimileri süslemelerle uğraşmakta, bir kısmı da keskin bir akik taşıyla kâğıdı perdahlamakta ve ona parlaklık kazandırmaktadır.[24] "Kitaplara adanan bu çalışma mukaddes bir göreve benziyor ve çarşının sanatkârları sanki ibadet ediyorlar" der Michaud. Ünlü gezgin daha sonra şunları yazar: "Kitapçılar çarşısı bir zamanlar frenklere ve hıristiyanlara yasaktı. Avrupalı bir seyyah Kur'an'ın sayısız nüshalarına geçerken şöyle gizli bir göz atabilirdi ancak. Son zamanlarda hoşgörü arttı, bugün Kur'an olsun, diğer dinî ve din dışı kitaplar olsun herkes tarafından incelenebiliyor, isteyen herkese satılıyor".[25] Michaud'nun "kitapçılar pazarı"nı gezdiği yıllarda, hemen hemen bütün kitaplar elyazmasıdır. Kitapçılar aynı zamanda istinsah işiyle uğraştıkları için, matbu kitapların dağıtımını mümkün mertebe az yaptıklarını düşünür gezginimiz. Güzel yazılmış, iyi yazmalar nadirdir ve çok pahalıdır. Arapça, Farsça, Türkçe bütün iyi kitaplar son yıllarda İran'a gönderilmek üzere satılmıştır.[26] Michaud Osmanlı payitahtındaki kitapların ciltlerine hayran kalır. İstanbul ciltleri temizlikleri, zerafetleri ve işçilikleriyle bütün diğerlerini kat kat geçmektedir. Türk işçiler tarafından yapılan ciltler çok büyük bir kolaylıkla açılıp kapanırlar. Kapakların süslemeleri ve kitap kutuları kusursuzdur. Hiçbir yerde kitaplara bu kadar özen gösterilmez, hiçbir yerde onları muhafaza etmek için bu kadar emek harcanmaz. Michaud "Türklerin ülkesinde kütüphanelerde ve kitapçılarda bir esere gösterilen bu ihtimam ve ilgiyi, yazarın kendisinin gördüğünden şüpheliyim" diye sözünü tamamlar.[27]

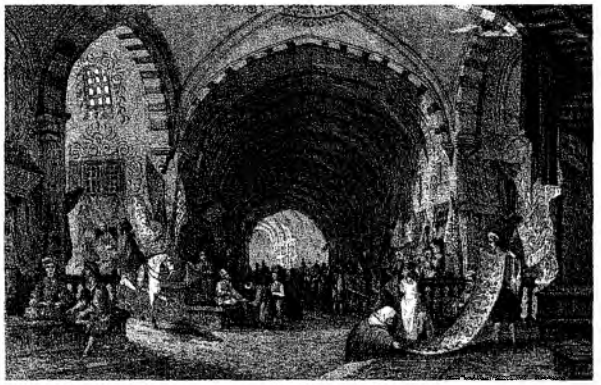


İlk Türk kitapçıları, Sahaflar Çarşısı, kağıt pazarı ve Osmanlı kitapseverleri hakkında ilk bilgileri aktaran Charles White'ın 1845'te Londra'da basılan 3 ciltlik eseri.

Michaud'dan sekiz yıl sonra kitapçılar çarşısından geçen Elliott, onunla aynı düşüncede değildir.[28] Kitapçılar Farsça, Arapça ve Türkçe çeşitli yazmalarla dolu dükkânlarında oturmakta, bunlara büyük para istemektedirler. Bir Kur'an-ı Kerim almak isteyen Elliott'a, "gâvur" olduğu için bakmasına bile izin vermezler. Ancak müslümanların mukaddes kitabını elde etmek imkânsız da değildir. Türk hizmetliniz satıcının gizli mütabakatıyla onu incelemek üzere belli bir yere götürecek, böylece kitapçı Kur'an'ı bir dinsizin eline vermediği için vicdanını rahatlatmış olacak-

tır.[29] Michaud ve Elliott'un birbiriyle çelişen gözlemlerinin ardındaki neden bizce yine dil sorunu ve kitapçıların kişisel tasarruflarıdır. Türkçeyi bilen gezginler sahhaflarla iyi ilişkiler kurmayı başarmışlar, bu diyaloğu sağlayamayanlar adeta dışlanmışlardır. Kimi kitapçıların dini kitapları yabancılara göstermemek ve satmamak konusundaki ısrarları ise onları bağlayan bir tercihtir.

Sahhaflar Çarşısı, kâğıt pazarı, ilk Türk kitapçıları, Osmanlı kitapseverleri hakkındaki en aydınlatıcı bilgiyi ise Albay Charles White'ın eserinden öğreniyoruz.[30] Bu değerli bilgiler ne yazık ki araştırmacılarımızın dikkatinden kaçmış, White'ın yazdıkları görebildiğim kadarıyla bizde bugüne kadar değerlendirilmemiştir.[31] 1844 yılının İstanbul'unda çeşitli esnaf gruplarını büyük bir dikkatle gözlemleyip durumlarını anlatan White, Ahmet Vefik Efendi (Paşa)'den de büyük yardım görmüştür.



1875 yılında Kapalı Çarşı'yı dolaşan Charles dadley Warner, burasını Kahire pazarlarıyla karşılaştırmakta ve "Kahire'de seyrek gördüğüm kitap dükkanları burada çok bol" demektedir.

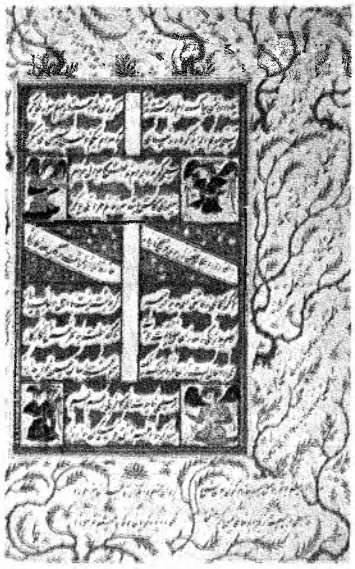
Charles White'ın yazdığına göre, genellikle müslümanlardan oluşan sahhaflar loncası katı kurallara bağlıdır. Şehrin ve diğer eyaletlerin en okumuş, bilgili ve dindar insanlarıyla devamlı ilişki halindedirler ve belki de bu nedenle en saygın ve etkili esnaf sınıfından biridirler. Mamafih bu durum, asla alışverişteki muamelelerine ve duygularına etki etmez. Nitekim, cimrilikleri ve amansız zorbalıklarının halk arasında öylesine adı çıkmıştır ki, eli sıkı satıcılardan söz edilirken "sahhaftan daha beter" demek adet olmuştur. Sayıları kırk kadarla sınırlanmıştır ve üyelerinden birinin çocuğu ya da akrabası değilse çekirdekten yetişmemiş bir kişinin aralarına girmesi imkânsızdır.[32] Charles White sahhaflar loncasının üyelerinden zanaatleri hakkında bilgi almanın çok zor olduğunu, kurumlarında ve alışverişlerinde büyük kıskançlık ve gizlilik gösterdiklerini yazar. White, burada kitap istinsah edenlerin cennetin yedinci katında oturacaklarına, matbaa makinalarının ise zakkum ağacından yapıldığına inanıldığını belirtir. Bu arada önceki seyyahlar tarafından çok tartışılan bir konuya da açıklık getirir: "Türk kitapçılar frenklere kitap satmanın yasak olduğunu iddia ederler, fakat böyle bir kısıtlamadan bahseden bir kanun ya da fetva yoktur. Bu iddia ya kişisel fanatikliklerinin bir sonucu ya da eserlerin fiyatlarını yükseltmeye yönelik iş kurnazlığıdır. Hakikatte, Kur'an dışında her tür kitabı apaçık satmakla kalmazlar, istediğiniz başkalarını da sağlayabileceklerini, Beyoğlu'ndan getirtebileceklerini belirtirler".[33]

Charles White'a göre, kitapçıların dükkânçeleri bütün çarşıdaki dükkânların en vasatıdır. Sahibi olan efendiler, geniş çarşıdaki çeşitli zanaatkârlar içinde en az önyargılı, kesinlikle en nazik ve yardımcı kişilerdir. Minderlerinin üzerinde suratsız bir şekilde otururlar ve sanki hiç orada değillermiş gibi dururlar. Müşterileri ne çağırırlar, ne iterler. Dükkânları açıktır, kitaplar arkalarındaki rafların üzerine yanlamasına ya da gizli bölmelere yerleştirilmiştir, dolayısıyla göze hiç hitap etmezler. Bir sahhaf dükkânında ortalama 700 kitap vardır. Bütün çarşıda otuz bin kitap bulunur. Bunlar arasında son derece nadir olanları da vardır. Yazma kitapların fiyatları yüksektir. Bilinen matbu kitaplar ise Avrupa'daki değerlerinin iki katı civarındadır. Yazmalar için olsun, matbu eserler için olsun sabit bir fiyat yoktur. Matbu olanlar yayıncısı tarafından pazara sürülünce, sabit bir fiyata verilir. "Ama bundan sonra kitabın değeri bizim kitap müzayedelerinde olduğu gibi belirsizdir" der White. Yazma kitapların değerini belirleyen şey ise, yazısı, süslemeleri ve hattatının şöhretidir. Kur'an'ların fiyatı 100 kuruş ile 10.000 kuruş arasında değişir. Ama bazıları 25.000 hatta 50.000 kuruşa kadar çıkar. II. Bayezit devrinin ünlü hattatlarından Deli Osman ile III. Ahmet devri sanatkârlarından Şeyh Efendi tara-

fından yazılanlar böyledir.[34]

Charles White'ın sahhaflarda boş yere aradığı bir şey de kitap kataloglarıdır. İstanbul kitapçıları katalog diye bir şey bilmezler. Her sahhaf satıştaki kitaplarının listesini ve fiyatlarını kafasında tutar. Matbu kitapların dahi basılmış katalogları yoktur. Satıcılardan biri White'a elyazısıyla hazırlanmış bir katalog getireceğini söyler. Nihayet bir aylık çabadan sonra, tarihleri, ölçütleri, cilt sayıları yanlışlarla dolu bir liste gelince, White memnuniyetsizliğini gösterir. Sahhaf şöyle der: "Herhalde siz bu işi bizden daha iyi anlıyorsunuz! O halde kataloğu ne yapacaksınız? İhtiyacınız olan kitapların bir listesini yazın, ben sizin için bulayım. Siz frenkler her dildeki bütün kitapların kaydını yaparsınız. Bana katalog sormak, benimle alay etmek demektir".[35]

White sahhaflar şeyhinden de sözeder ve onun loncanın en yaşlı ve hürmete lâyık kişisi olduğunu vurgular. Şeyhin yardımcı olarak gözetmenleri, ustaları ve habercileri vardır. Sıradan alışveriş işleriyle ilgili bütün meseleler ihtiyarlar heyeti tarafından çözümlenir; fevkalâde haller ise genel kurula getirilir. Kitapların fiyatları da piyasanın etkisinden çok, bu meclisin tahminî bir değer biçişine dayanır. Basılı kitaplar ya yayıncı tarafından ciltlenir, ya da dikişli olarak piyasaya verilir. Kitapçılar da bunları aldıkları gibi satarlar. Ciltli isteyenlere "mücellide git" derler. Kitapçı esnafı hükümete önemsiz bir vergi ile her ay dükkânlarının kirâsı için beş ilâ yedi kuruş arası bir ücret verir. Bu kira ücretini sahhaflar şeyhi toplar ve vakıf idarehanesine yatırır.[36]



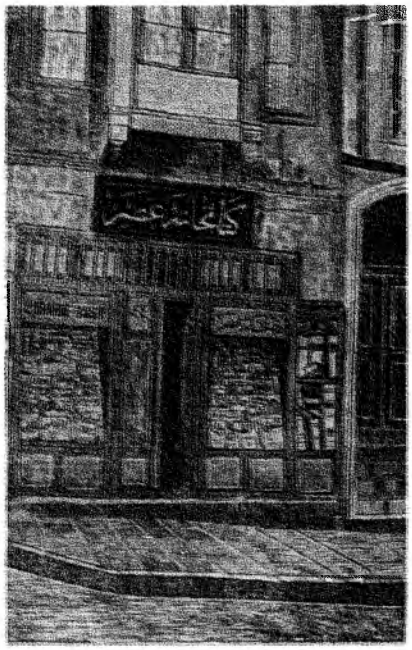
Yazma kitapların değerini belirleyen şey, yazısı, süslemeleri ve hattatının şöhretidir.

Charles White'ın verdiği bilgiler içinde en ilginci kanımızca İstanbul'daki kitapçıların isimleriyle ilgili olanıdır. Gerçekten de, acaba kitapçılıkta bizde ilk isim kimdi? İstanbul'un en eski kitapçıları arasında adı geçen Hacı Kasım Efendi, İstanbul'a 1862 yılında gelmiş ve mesleğe ertesi yıl başlamıştı.[37] O dönemde Çemberlitaş'ta Celil Ağa, tönbekici Hasan Ağa ve Köprübaşı'nda Aleksan Ağa kitapçılık yapmaktaydılar.[38] Ancak bunlardan önce kim vardı? Bunun cevabını verebilmek için, kitapçı kelimesiyle neyi kastediyoruz, herhalde önce bu ortaya konmalıdır. Bedesten'de ve daha sonra Sahhaflar Çarşısı olarak bilinen mahalde kuşkusuz çok eskiden beri kitapçılık yapılmaktaydı. İlk dönemde çarşıda kitapçılar yalnız kitapçılıkla uğraşıyorlar, hattatlara forma forma çoğalttırdıkları kitapları daha sonra müşterilerine satıyorlardı. Ama matbaaların çoğalması, devlet matbaalarının dışarıya da iş yapması ve litografya ve tipografya ile çalışan özel matbaaların peş peşe açılmaya başlamasıyla, kitapçılık işi daha da yaygınlaşmaya başladı. Artık çok fazla sayıda kitap elden ele dolaşıyordu. Özellikle 1860'lı yıllardan sonra kitapların tütüncü dükkânlarında, İranlı tüccarların tezgâhlarında satıldığı görüldü. O devirde çıkan dergi ve kitapların arka kapaklarında bu kitapların satıldıkları tütüncülerin, İranlıların isimleri kayıtlıdır.[39] Arakel Efendi yalnız kitapçılık yapmak istediğinden, kitapçılığı tütün ve tönbekici dükkânlarından kurtaran ilk kişi oldu.[40] İşte Arakel ile tütüncü dükkânları öncesindeki bir dönemde İstanbul'da sahhaflar çarşısında yazma ve daha önemlisi matbu kitap satanlar olduğunu seyyahların izlenimlerinden öğreniyoruz. Yazma kitabın yanısıra uzun bir direnişten sonra baskı kitap da satmaya başlayan bu sahhaf esnafını ilk kitapçılarımız olarak kabul edebiliriz. Bunlar arasında iki tanesinin adını Charles White veriyor.

White "İstanbul'un en seçkin kitapçıları ve bibliopolistleri arasında birinci olarak dilbilimci meşhur Süleyman Efendi, ikinci olarak da, görme özürlü olduğu halde elyazması ve matbu eserlerin değerlerini bilmede bir uzman, aynı zamanda edebi ve ilmî bilgiyle mücehhez bir kişi olan Hacı Efendi gelmektedir" diyor.[41] Bunlardan Süleyman Efendi, White'a göre vakanüvis ve Takvim-i Vekayi nâzırı Sahhaflarşey-

hizâde diye şöhret bulan Esad Efendi'nin babasıdır. Oysa Esad Efendi'nin babasının Sahhaflar şeyhi Ahmet Efendi olduğu ve 1804 yılında bir gemi kazasında öldüğü kaynaklarda yazılıdır.[42] White "İstanbul'un en seçkin kitapçıları Süleyman Efendi ile Hacı Efendi'dir" derken bu kişilerin o tarihte hayatta oldukları anlaşılıyor. White'ın sözünü ettiği ve 1840'lı yıllarda yaşayan Süleyman Efendi belki de Esad Efendinin büyükbabasıydı.[43] Yazma ve baskı eserleri maharetle değerlendiren âmâ Hacı Efendi ise, henüz kitapların tömbekici ve tütüncü dükkânlarına dökülmediği 1840'lı yılların ikinci ünlü kitapçısı olarak dikkatimize sunuluyor. İlk Türk kitapçılarından biri olduğu ileri sürülen Hacı Kasım Efendi ise 1841 yılında doğmuş, 1862 yılında İstanbul'a gelmiş, mesleğe bir süre sonra başlamıştı.

Burada iki noktaya daha işaret etmek gerekir: Albay Charles White'ın Ahmet Vefik Efendi'den çok istifade ettiği düşünülür, Vefik Paşa'nın da o devrin en önde gelen kitapseveri olduğu hatırlanırsa, yazarın bu iki ismi ondan aldığı rahatlıkla tahmin edilebilir.[44] Bu durumda İstanbul'un iki büyük kitapçısının adı Ahmet Vefik Paşa tarafından tasdik gördüğü ya da bizzat onun tarafından verildiği için bunların "ilk"ler olduğuna daha fazla kanaat getirilebilir. Diğer taraftan White, Hobhouse ve Michaud'nun söz ettikleri kâğıt aharlama işlemlerinin yapıldığı ve hattatların bulunduğu yer olarak Serasker Kapısı Meydanı'na yani bugünkü Bayezit Meydanı'na bakan dükkânları göstermektedir. Burası müstensihlerin yani hattatların yeriydi. Kâğıtçılar çarşısına yakın bu yerin civarında mücellitler ve mürekkepçiler bulunuyordu. White bu yere yakın zamana kadar Tavuk Pazarı dendiğini ve canlı tavuk satışlarının burada yapıldığını, şimdi ise bu pazarın bir arka sokağa taşındığını yazıyor. Hobhouse'un Tusuk Pazar diye telâffuz ettiği de Tavuk Pazarından başka bir yer olmamalıdır. White hattat dükkânlarının çok sayıda olmadığını, bunların genellikle evlerinde ve kütüphanelerde çalıştıklarını vurguluyor.[45] Kendisine bir "Maşallah" yazmayı bile kabul etmeyen hattatların nazik kişiler olmadıklarını belirtiyor. Halk masalları ile okul kitaplarının sahhaflarda değil burada satıldığını da yine White yazıyor.



Babı ali Caddesi'nde yer alan Kitabhane-i Asır.

Bedesten'deki sahhafların şimdiki yerlerine geçtikleri tarih tam olarak bilinmiyor. Aslan Kaynardağ 1894'teki büyük İstanbul depreminden sonra, özellikle sahhafların bulunduğu bölümün hasara uğradığını, onarılması uzun sürünce kitapçıların çoğunun şimdiki yerlerine geçtiklerini yazıyor.[46] Oysa yukarıda adı geçen Hacı Kasım efendi, Baylav'a göre 1862 yılında bu çarşıda 10 numaralı dükkânı tutarak kitapçılığa başlamıştı.[47] 1872 yılında İstanbul'u gezen Paul Eudel'in anılarında, onun Bedesten'den çıkarak kitapçıların raflarına gittiğine şahit oluyoruz.[48] Nitekim Fescilerin boşalttığı yere önce hakkâklar, onlarla birlikte sahhaflar yerleşmişti. Bir başka deyişle, en geç 1870'lerde sahhaflar artık Hakkâklar çarşısına yerleşmeye başlamışlardı bile. 1894 depremi belki bu göçü daha da hızlandırmıştı. Bir süre Hakkâklar Çarşısı olarak bilinen yer, kitapçıların zamanla çoğalmasıyla Sahhaflar Çarşısı olarak ün saldı. İşte bu yeni çarşıdan alışveriş yapmak isteyenlerlerden biri de yukarıda adı geçen Eudel olmuştur. Seyyah farsça bir yazma aramaktadır. Oysa "bu dükkânlarda tarifi imkânsız bir düzensizlik" hüküm sürmektedir. Eudel güzel bir yazma görür. Kitapçı 10 frank ister, Eudel pazarlık yapmak için 7 frank teklif eder. Satıcı birden vazgeçer. "Dinî kitap bu, bir gâvura satamam" der. Artık 200 frank da verse kitapçıyı fikrinden döndüremeyeceğini anlayan Eudel, tıpkı Elliott'un otuz beş yıl önce bulduğu çare gibi, kitabı bir Türk vasıtasıyla, dostu Faik beyin yardımıyla satın almaya çalışa-

caktır.[49] 1875 yılında Kapalıçarşıyı dolaşan Charles Dudley Warner ise, burasını Kahire pazarlarıyla karşılaştırmakta ve "Kahire'de seyrek gördüğüm kitap dükkânları burada çok bol" demektedir.[50]

Yüzyılın sonlarına doğru Bayezit meydanına bakan çarşıyı anlatanlardan biri de, İstanbul'da doğan ve babası da kendisi gibi bir misyoner olan Henry Otis Dwight 'dır. 1901'de yayınlanan kitabındaki gözlemler belli ki 1890'lı yıllara aittir.[51] Dwight, Bayezit camiinin hemen bitişiğindeki kitap yazıcıları esnafından sözeder. Bunlar artık son günlerini yaşamaktadırlar. Türbanlı yaşlı adamlar ellerinde kamış kalem, güzel bir yazıyla sayfaları peşpeşe doldurmakta ya da ağır hareketlerle ve sabırla, bitmiş yaprakları sağlam ve dekoratif ciltlerle ciltlemektedirler.[52] Burası son derece sakindir çünkü "insanda saygı uyandıran bu zanaatkârlar, matbaa makinasıyla ve yüzyılın insanlara ifade ettiği her şeyle rekabet içindeki cesur mücadelelerini dokunaklı bir azim ve imanla sürdürmektedirler". Bu ihtiyar insanların saf imanı ve çabalarının nafileliği onları seyredenlere acı vermektedir. Bu kitap müstensihleri geçmiş devirlerin son arta kalanlarıdır.[53] Aynı sıralarda İstanbul'da bulunan Lucy M.J. Garnett da "bugün yine de Türkler güzel bir yazmayı, baskı kitaba tercih ediyorlar. Kitap istinsahı iş olarak henüz tamamen ölmedi" diyerek Dwight'ı tasdik etmektedir.[54]

Ön yüzlerinde tuğra arması, arka yüzlerinde Osmanlı Devlet Arması tezyinatı ile bezenmiş deri ciltli Osmanlıca kitaplar.

Dwight, sözünü ettiği bu kitap müstensihleri esnafından ayrı olarak, İstanbul'da müslümanların gidebileceği iki kitap merkezi olduğunu belirtir. Bu entellektüel kültür merkezlerinden biri, Bedesten'de ayakkabıcılar-terlikçiler çarşısı yanındaki uzun sokaktır. Buradaki küçük kitapçı dükkânları çok kullanışsızdır. Kitaplar raflarda enlemesine yatık durmaktadır. Kitabın sırtı rafların arkasına dönüktür, kitap adları sayfa kenarlarına yazılmıştır. İçerisi doludur ama, bunların muhtevasına bakılacak olursa, çoğunun skolastik kitaplar olduğu görülür. Birkaç güzel yazma eser dışında, mantık, felsefe, din bilgisi, çağın gerisinde kalmış bilim kitapları rafları işgal etmiştir. Bedestendeki bu kitapçı dükkânlarında insanoğlunu harekete geçirecek bir eser asla bulunmaz.[55]

Dwight'ın bahsettiği ikinci yer Bâb-ı Âli'ye çıkan ana caddedir. Çağdaş Türk yazarların eserleri Türk okuyuculara burada, çoğu ermeni olan girişimci yayıncılar tarafından sunulmaktadır. Kitaplar küçük risâleler ya da büyük bir eserin forma forma parçaları olarak piyasaya sürülmüştür. Bunların yarısı bayağı fransız hikâyeleridir, kalanlar ise dinî kitaplarla ders kitaplarıdır. Herşeye rağmen, İstanbul'da ilgiyi çekebilecek kitapçılar, Bâb-ı Âli'deki bu cafcaflı ama tozlu, sıradan kitapçılardır.[56]

İstanbul'da seyyahların sözünü ettikleri bu merkezlerden başka, kitap satışının yapıldığı iki yer daha vardı. Birincisi Beyoğlu ve Galata'ydı, diğeri ise Matbaa-i Âmire yani Devlet Matbaası. Esnaf ve halk devletin bastığı kitapları yerinden alabildikleri gibi, seyyahlar da ilginçtir, devlet matbaasından kitap satın almışlardır. Satışa çıkarılan eserler *Takvim-i Vekâyi*'de duyurulmaktaydı.[57] Ancak, bu gazetenin yayınlanmasından çok önce de Devlet Matbaası'ndan perakende kitap alınabildiğini seyyahların verdikleri bilgi ve bıraktıkları notlardan öğreniyoruz. Yabancıların en ilgi gösterdikleri kitap, Mahmut Raif Efendi'nin Nizâm-ı Cedid düzenini Batılılara tanıtan ve fransızca olarak yayınlanan *Tableau des nouveaux règlemens de l'Empire Othoman* adlı eseri olmuştur. 1798 yılında resimli olarak 200 adet basılan bu ilginç kitabın müşterilerinden biri diplomat ve şarkiyatçı Pierre Ruffin'di. Ruffin'in bundan en az iki tane satın aldığı anlaşılıyor. Bir tanesini Castellan'a hediye etmiştir ki, seyyah *Moeurs des Othomans* adlı eserinde buna değin-

miştir. Ruffin, ikinci bir nüshayı yine bir başka şarkiyatçı olan Louis Langlès'ye vermiştir.[58] Mahmut Raif efendinin eserini İstanbul'da satın alanlardan biri de yukarıda adı geçen J.C. Hobhouse'dır. Hobhouse, satın aldığı nüshanın üzerine şu ilginç notu düşmüştür: "Basılmış olduğu Üsküdar devlet matbaasından 1810 yılının işbu 27 Mayıs tarihinde onüç kuruşa satın alındı".[59] Bu ifade çok anlamlıdır. Birincisi, bir yabancı olan Hobhouse'ın matbaaya giderek kitabı bizzat satın aldığını gösteriyor. İkincisi 1798 yılında sadece 200 adet basılan *Tableau*'nun, on iki yıl sonra satış yerinde halâ mevcudunun bulunduğunu ortaya çıkarıyor ki bu da baskı kitapların bizde ilk dönemde ilgi görmediğinin bir başka kanıtıdır.

İstanbul'daki bir başka satış noktası da Galata'ydı. Seyyahların, Pera'dan bahsederken kitapçılarını neredeyse hiç anlatmamaları Beyoğlu kitapçıları hakkındaki bilgilerimizi sınırlıyor. Belki de burada kitapçı sayısının çok az oluşu bunun bir nedeni. 1830 yılında İstanbul'u gezen Michaud, Pera'da Batı dillerinde kitap satan tek bir kitapçının olduğunu yazıyor.[60] "Yunanca, Latince ya da Avrupa dillerinde bir kitap alacaksanız, Türk kitapçılara sormayacaksınız" diyor Michaud ve sonra ekliyor: "Bu biricik kitapçının Galata'daki dükkânına birçok kere gittim. Beş altı metre karelik bir yer. Ciltlerin üzerinden atlayarak içeri girebiliyorsunuz, ayakta duracak yer yok, kitap balyaları üzerine oturmak zorundasınız. Fransız, İtalyan, Alman ve İngiliz eserlerini başka yerde bulmak mümkün değil. Alıcıları ise buradan geçen yabancılar". "Buradan geçen yabancılar" kuşkusuz seyyahlar ve tüccarlardı. Onlardan biri de James Dallaway idi. Dallaway, Frederick Hasselquist'in Londra'da 1766'da basılan *Voyages and Travels in the Levant* adlı seyahatnâmesini 1794 yılında İstanbul'da bir kitapçıdan satın almıştı.[61] Burada bir nokta üzerinde duralım: Michaud'nun sözünü ettiği Galata'lı kitapçı acaba kimdi? Yukarıda adı geçen Amerikalı Josiah Brewer 1827 yılında İstanbul'da Fransa ve İtalya'dan kitap sipariş eden katolik bir ermeniden sözediyor. Ancak fiyatlarının çok aşırı olduğunu ve en ufak bir indirime yanaşmadığını belirtiyor.[62] Bu kişiyle Michaud'nun Galata'daki kitapçısı aynı mıydı? Bir de isim verelim: 1835 yılında İstanbul'da kitapçılık yapan İskender, Bianchi'nin sözlüklerinin İstanbul'daki dağıtıcısıydı. Bianchi'nin Türkçe-Fransızca sözlüğünde adı "Kitapçı İskender" olarak geçiyor.[63] İskender, her halde bir rum vatandaşımızdı ve Michaud'nun Galata'da tek kitapçı dediği kişi belki de İskender efendiydi. Zamanla orada da kitapçıların ve matbaaların sayısı arttı. 1830'larda çalışmaya başlayan Henri Cayol'un matbaası Galata'da Kulekapı'daydı.[64] 1850'de Librairie de Saint-Benoit hem kitap satıyor, hem de basıyordu.[65] İstanbul'da ermeniler ve rumlar arasında kuşkusuz sadece kendi dillerinde kitap satan kitapçılar da vardı. 1840'larda ermeni kitapçılar Vezirhan'da yoğunlaşmışlardı. Sattıkları kitaplar ayin kitaplarıyla, Venedik'te basılmış hekimlik ve teolojiyle ilgili eserlerdi.[66]

Seyyahlara göre Osmanlı devletinde kitapçılık, kuşkusuz daha geniş kapsamlı bir araştırmanın konusu olabilir. Yer ve zaman darlığı nedeniyle bu denemenin eksikleri olacaktır. Tamamlayıcı bilgilerle ikmal edilene kadar, yazımızın bu haliyle de bir boşluğu dolduracağını ümid ediyor, son söz olarak bir hususun üzerinde durmak istiyorum: Basılı kitapların sahhaflarda iltifat görmediği hakkındaki yaygın düşünce özellikle 1830'lu yıllardan sonrası için kanaatimce geçerli değildir. Sahhaflarda bu tarihlerde bile matbu kitap bulunuyordu. Michaud "çoğu yazma eser" diyor. Demek ki matbu eser de satılmaktaydı. Ama 1830 yılında, basılı eserlerimiz zaten kaç taneydi ki?[67] O dönemde koca imparatorlukta devlet matbaasından başka bir de Mısır Bulak matbaası çalışıyordu. 1830-39 arasında ise matbaaların çoğalmasıyla beraber basılan kitap sayısında bir artış görüldü.[68] Bu kitaplar piyasaya yansıyınca sahhaflar bunları da sattılar. Hatta satmakla kalmayıp, bizzat kendileri bastırdılar. 1252 (1836) tarihli *Divan-ı Haşim Efendi* adlı taşbaskısı kitabın sonunda "sahhaflar esnafı kethüda"sının mührü vardır. Matbu ilk divanımız olan bu eser aynı zamanda ilk taşbaskı kitaplarımızdan biridir ve büyük ihtimalle bir sahhafın girişimiyle "esnaf malı" olmak üzere bastırılmıştır. 1253 yılında Dar-üt tıbaat-ül Âmire'de basılan Enderunlu Fazıl'ın *Defter-i Aşk* adlı eseri "özel kişi hesabına" yani sahhaf-

lar için basılmıştı ve yasaklanmasının bir nedeni de belki buydu.[69] Nitekim iki yıl sonra 1255'de bu kez taşbaskısı olarak *Hubannâme, Zenannâme, Raksnâme* olarak yeniden basılacaktır ki bunun sonunda da "kethüda-i esnaf-ı sahhaf" mührü bulunmaktadır. Sahhaf esnafının bastırdığı bu ilk taş baskısı kitapların sonunda basıldığı yer belirtilmemiştir.[70] 1840'lı yıllara gelindiğinde ise sahhaflar artık matbu kitapları bolca satıyorlardı. White'ın sözünü ettiği Amâ Hacı efendi baskı kitaplardan çok iyi anlıyor ve yayıncılık yapı-

1 Eren, Mihin-Ersoy, Osman. "Bir kısım Batılı eserlerde kütüphanelerimizle ilgili bilgiler bibliyografyası", *Necati Lugal Armağanı*, Ankara, 1968, s. 227-245.
2 Della Valle, Pietro. *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino*, Venedik 1667, s. 190-191.
3 Schefer, Charles-Antoine Galland. *İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar*, çev.: Nahit Sırrı Örik, Ankara 1987, 2. Baskı.
4 Schefer, *a.g.e*, cilt I, s. 36.
5 *A.g.e*, c. I, s. 54.
6 *A.g.e*, c. I, s. 163.
7 *A.g.e*, c. I, s. 220.
8 *A.g.e*, c. II, s. 10.
9 *A.g.e*, c. I, s. 37.
10 *A.g.e*, c. I, s. 210.
11 Spon, Jacob-Wheler, George, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Amsterdam, 1679. c. I, s. 193.
12 *A.g.e*, s. 194.
13 *A.g.e*, s. 195-196.
14 Tarih-ı Raşid, İstanbul, ts. IV, s. 238'den nakleden Orhan Öcal, Kitabın evrimi, Ankara, 1971, s. 192.
15 Sevin, Abbé, *Lettres sur Constantinople*, Paris, 1802, Kitap hakkında bilgi Librairie de Péra, IX. Antika Kitap Müzayedesi Kataloğu'ndan alınmıştır.
16 Castellan, Antoine Laurent, *Moeurs, usages, coustumes des Othomans*, Paris, 1812. c. VI. s. 182.
17 *A.g.e*, s. 181.
18 *A.g.e*, s. 183.
19 Ali Bey, *Travels of Ali Bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria and Turkey between the years 1801 and 1807*, London, 1816. c. II, s. 345-346, Eren-Ersoy, a.g.e içinde yok.
20 Hobhouse, J. C., *A Journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia*, London, 1813, s. 963; Eren-Ersoy, a.g.e içinde yok.
21 *A.g.e*, s. 964.
22 Pertusier, Charles, *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore*, Paris, 1815, c. II, s. 175.
23 Brewer, Josiah, *A Residence at Constantinople in the year 1827*, New Haven, 1830, s. 188.
24 Michaud, J et Poujoulat, *J. Correspondance d'Orient*, Paris, 1833-35. c. II, s. 209.
25 *A.g.e*, s. 209.
26 *A.g.e*, s. 210.
27 *A.g.e*, s. 211.
28 Elliott, C. B., *Travels in three great empires of Austria, Russia and Turkey*, London, 1838, c. I, s. 387.
29 *A.g.e*, s. 388.
30 White, Charles, *Three Years in Constantinople or domestic manners of the Turks in 1844*, London, 1846.
31 White'ın bu kitabı birçok bakımdan mühimdir, Eren-Ersoy, a.g.e içinde yoktur.
32 White, *a.g.e*, c. III, s. 154.
33 *A.g.e*, s. 155.
34 *A.g.e*, s. 156.
35 *A.g.e*, s. 157.
36 *A.g.e*, s. 158.
37 Baylav, Naşit, *İlk Türk kitapçılarından Hacı Kasım Efendi*, İstanbul, 1962, s. 6.
38 *A.g.e*, s. 15.
39 Akif Paşa'nın *Tahsıra* adlı eserinin arkasında: "Satılan mahaller: Çemberlitaş'ta tönbekici Celil Ağa, Bağçekapısında tönbekici Hasan Ağa, Bayezid'de Aziz Efendi kıraathanesi, Köprü başında gazete barakası, gazeteler müvezzilerinde dahi bulunur". *Memua-i İbretnüma*, sene 1282, sayı 11 arka kapakta: "Müteferrik satılan mahaller: Hamidiye'de mücellid dükkânı, Bayezid'de kâğıtçı Said Dede efendinin dükkânı, Bağçekapısı civarında tönbekici Acem Hüsnü'nün dükkânı, Beşiktaş'ta vapur iskelesinde kâin posta merkezi". 1280'li yıllar sonrası kitapçılık için bkz. "Eski ve yeni kitapçılar". Kitap ve Kitapçılık, İstanbul 1937, sayı 23. "Bâb-ı Âli'nin eski kitapçıları". Kitap ve Kitapçılık, sayı 26. Server R. İskit. Türkiyede neşriyat hareketleri tarihine bir bakış. İstanbul, 1939. Johann Strauss. "İstanbul'da kitap yayını ve basımevleri". Müteferrika, İstanbul 1993, sayı 1. Ali Birinci. "Kıtapçılık tarihimizden bir isim: Kaspar Efendi". Kebikeç, Ankara 1995, S. 1.
40 "Bâb-ı Âli'nin eski kitapçıları". Kitap ve Kitapçılık. İstanbul, 1937, S. 26.
41 White, *a.g.e*, S. 157.
42 Yılmazer, Ziya, "Esad Efendi, Sahaflar Şeyhizâde", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1995, XI, s. 541-544.
43 Sicill-i Osmanî'de Esad Efendi'nin babası Ahmed Efendi'nin kitapçılığından söz edilmiyor. Onun da Sahhaflarşeyhizâde olarak tanınması babasının sahhaf olduğunu gösteriyor ki bu kişi Süleyman Efendi olabilir. Bkz.: Mehmed Süreyya. (Yayına hazırlayan: Nuri Akbayar) Sicill-i Osmanî, İstanbul, 1991, c. I, s. 186.
44 White, *a.g.e*, s. 176-180'de devrin ünlü kitapseverlerini sıraya koyarak tanıtır. İlk başta Ahmet Vefik Efendi vardır. Zamanın diğer kitap meraklıları şunlardır: Bekir Paşa, Emin Paşa, Yahya bey, Derviş Efendi, İmamzâde, Kâhyazâde, Selim Sırrı Efendi, Akif Efendi (Paşa), Fuad Efendi, Hekimbaşı Abdullah Efendi, Vakanüvis Şeyhzade Esad Efendi.
45 *A.g.e*, s. 209.
46 Kaynardağ, Aslan, "Sahaflar çarşısı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, VI, s. 407.
47 Baylav, *a.g.e*, s. 7.
48 Eudel, Paul, *Constantinople, Smyrne et Athènes*. Paris, 1885, s. 262, Eudel'i doğrulayan bir bilgiyi 1288 (1871) tarihli bir kitabın arkasındaki şu notta görmekteyiz: "İşbu risâle zirde muharrer mahallerde satılmaktadır: Sahhaflarda Hacı Hasan Efendi, Hakkâklarda Ahmet Efendi", demek ki bu tarihte Kapalıçarşı'daki sahhafların bir kısmı Hakkâklar çarşısına taşınmışlardı.
49 Eudel, *a.g.e*, s. 263.
50 Warner, Charles Dudley, *In the Levant*. Boston, 1893, c. II, s. 412.
51 Dwight, Henry Otis, *Constantinople and its problems*. London, 1901, Eren-Ersoy'da yok.
52 *A.g.e*, s. 244.
53 *A.g.e*, s. 245.
54 Garnett M. J, Lucy, *The Turkish people*, London, 1909, s. 180; Eren-Ersoy, a.g.e içinde yok.

55 Dwight, *a.g.e,* s. 253.

56 *A.g.e,* s. 255.

57 *Takvim-i Vekâyi,* 1248, sayı 44'de "Mülteka Şerhi Damad nüshasının cild-i evveli bundan akdem tab ve cild-i sânisi dahi bugünlerde bitmiş ve eczâ olarak iki cildine doksan iki guruş ve mücelled olarak yüz iki guruş fiyat" belirlendiği duyurulmakta, taleb ve rağbet edenlerin tabhâneden almaları ihtar edilmektedir.

58 Langlès, *L. Diatribe de l'Ingénieur Seïd Moustapha,* Paris, 1810, s. 18. Eren-Ersoy, *a.g.e* içinde yok.

59 *The Library of Henry Myron Blackmer II,* London, 1989, s. 375.

60 Charles White, "Beyoğlu'nda ve Fenerliler arasında ne kadar kitap okuyan varsa, İstanbul'da da o kadar vardır" diyor. Türk evlerindeki işe yarar kitap ve kütüphane sayısının rum ve ermenilerinkinden daha fazla olduğunu yazıyor. Okuyan Türk kadınlarının ise Fenerlilerden ve Beyoğlu'ndaki kadınlardan az olduğunu, fakat Türk kadınlarının kötü kitapları hiç ellerine almadıklarını, buna karşılık diğerlerinin dejenere hikâyelere düşkün olduklarını, iyi kitap okuyanlarının nadir olduğunu belirtiyor. White, rum ve ermeni kadınların edebiyatla uğraşmadıklarını, İstanbul yakasında ise birden fazla kadın yazar olduğunu söylüyor. Leyla hanımla hekimbaşının eşi Hasene hanımı buna örnek gösteriyor. *A.g.e,* s. 181-182.

61 1794 yılında İstanbul'a gelen din adamı ve hekim Dallaway, *Constantinople ancient and modern* (1797) adlı ünlü kitabın yazarıdır. Yukarıdaki bilgiyi bir tesadüf eseri internet'de öğrendim. Satışa konulan Hasselquist'in kitabı üzerinde "Dallaway 1794, İstanbul'da alınmıştır" şeklinde bir not olduğu kitapçı tarafından bildiriliyordu.

62 Brewer, *a.g.e,* s. 188.

63 Kieffer-Bianchi, *Dictionnaire Turc-Français,* Paris, 1835-37. Kitabın İstanbul'daki satış yerleri arasında kitapçı İskender'den başka fransız tüccar Dubois'nın da adı verilmektedir.

64 Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Taş Basmacılığı.* İstanbul, 1939. s. 23.

65 Burada basılan en tanınmış eser Eram Güzeloğlu'nun *Nouveaux dialogues français-turcs.* 1852'dir.

66 White, Charles, *a.g.e,* s. 154.

67 Kemal Beydilli 1797-1825 arasında basılmış 95 kitap tesbit ediyor. Gerçek rakam bunun biraz üzerinde olmalıdır. Bkz:. Mühendishane ve Üsküdar matbaalarında basılan kitapların listesi ve bir katalog, İstanbul, 1997, S. 15-24.

68 Jale Baysal 1803-1839 arasında 391 kitap basıldığını belirtiyor. Bkz:. Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyet'e kadar Osmanlı Türklerinin bastıkları kitaplar, İstanbul, 1968; Beydilli, 1803-1825 arasını 77 kitap olarak tesbit etmiş. Demek ki aşağı yukarı 1825-1839 arasında 314 'ün biraz üzerinde kitap basılmış. Selim Nüzhet'e göre 1726-1839 arasında beşyüz küsur kitap yayınlanmıştı (İskit, *a.g.e,* s. 31).

69 Zenker, *Bibliotheca Orientalis.* Amsterdam, Oriental Press, 1966, s. 71; Kitap Mustafa Reşit Paşa tarafından yasaklanmıştı.

70 Server İskit, bir iradeye dayanarak yalnız devlet matbaalarının çalıştığı dönemlerde hariçte de birçok matbaanın kaçak olarak türediğini yazıyor, bunların adlarının bilinmeyişini matbaaların kaçak çalıştıkları için adlarını yazmamalarına bağlıyor. *A.g.e,* s. 46. 26 Şevval 1255 tarihli *Takvim-i Vekâyi*'de neşredilen bir irade, hususi kişilerin *Tabhane*'de kendi adlarına kitap basmalarını yasallaştırıyordu. *A.g.e,* s. 30.

71 White, Hacı Efendi'nin "neşeli bir çehre ile fakat boş gözlerle güzel yayınlarını" gösterdiğini yazıyor. Bu ifadeden Hacı Efendi'nin kitap bastırdığı da anlaşılıyor. Acaba Hacı efendi, 1267 (1851) yılında kendisine bazı ders kitaplarıyla, ilmihal, sarf, nahiv, Muhammediye, Halebî gibi kitapları basma ruhsatı verilen (İskit, *a.g.e,* s.38) ve Sahhaf Halil Efendi diye de anılan Hacı Halil nâm-ı diğer Uncu Halil Ağa mıydı? İşte bir bilmece.

OSMANLI AİLESİNDE KİTAP

YRD. DOÇ. DR. FAHRİ SAKAL
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Bilindiği gibi kültür taşıyıcı-yayıcı kurumların hepsi temel kaynak olarak kitabı kullanır. Okullar, bilimsel teşekküller, dernekler ve partiler fikirlerini yaymak için tarihin her döneminde asıl bilgi kaynağı olarak kitaba başvurdular. Millî ve dinî kaynaklarımız kitabın, bilimin ve öğrenmenin önemine yönelik sayısız örneklerle doludur. Tarihimizde kitap aşkının en mükemmel örneklerini görüyoruz. Abbasilerin parlak dönemlerinde Bağdad'ta yüzü aşan genel kütüphanenin varlığı, 400 deve yükü kadar kitabı olan hekimlerin hikayeleri, Vakıdî'nin 600 sandık dolusu kitabı, Sahib ibn Abbas gibi hükümdarların sarayında, o çağdaki bütün Avrupa kütüphanelerinin kitap mevcudundan daha fazla eserin bulunması... vs. Will Durant'ın ifadesiyle; "Çin'deki Ming Huang devrini saymazsak VIII., IX., X., XI. asırlarda dünyanın hiçbir yerinde böyle bir kitap aşkı olmamıştı."[1] Bu kitap aşkı Moğol istilasından sonra tedrici olarak gerilemekle beraber Selçuklu ve Osmanlı asırlarında da devam etmiştir.

Türk tarihinde vakıflardan beslenen kütüphane geleneği henüz ciddi olarak araştırılmamıştır.[2] Ancak Selçuklu çağı Abbasilere göre; Osmanlı dönemi de Selçuklu'ya göre bir gerileme dönemi gibidir. Nitekim İstanbul'un en büyük yazma kolleksiyonunda çoğu mükerrer 3000 eserin varlığı biliniyor. Necdet Sakaoğlu'na göre bu yaklaşık 1000 çeşit kitap demektir. O devrin kitapseverlerinde 50-100 civarında kitabın bulunduğu da belirtilmektedir.[3]

Acaba VIII.-XI. asırların mükemmelliğinden sonra Selçuklu'nun iyi, Osmanlı Yükselme Devri'nin vasat ve daha sonraki dönemlerin de zayıf olarak değerlendirilebileceği bir manzara söz konusu olabilir mi? Medeniyetimiz çöktükçe kitap varlığımız da kalite ve kantite açısından gerilemiş midir?[4] Bu soruların cevaplarını verebilmek için Osmanlı ailesinin ve tek tek kişilerin kitapla ilişkisini araştırmak istedik.

İstanbul kütüphanelerindeki yazma ve basma eserlerin katalogları ve Seyfeddin Özege gibi büyük kolleksiyonerlerin kitap mevcutları, özellikle gelişmiş ülkelerle kıyaslandığında, kitap fakiri bir toplum olduğumuz anlaşılır. Matbaadan önce kitabın azlığı biliniyor, ancak matbaa sonrası da durumun pek değişmediği görülmektedir. Müteferrika'dan 1928'e kadar Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinde 45-50 bin civarında kitap basıldığını biliyoruz. Halbuki 1880'lerde Fransa'da yıllık baskı sayısı 18.000 rakamına ulaşmış durumdaydı.[5]

Kitap ve kültür tartışılırken, kültürsüzlüğümüzün temel sebebi olarak matbaanın gerici din adamlarının muhalefeti yüzünden ülkemize geç gelişi öne sürülür.

Halbuki Müteferrika matbaasının ilgisizlik ve rağbetsizlik yüzünden kapandığı bilinen bir gerçektir. İnsanlar bu matbaayı coşkuyla karşılayarak "Neredeydin? Seni asırlardır bekliyoruz. Şu kitaplarımızın baskı işini sana verelim!" demediler. Yani ilk matbaa hiç de geç kalmış gibi karşılanmadı.[6] Türk toplumu henüz gazete ve dergi bastırmıyordu. İbrahim Müteferrika'nın 18 yılda bastırdığı 17 eserden sonra bu matbaa kapanmıştır. Bundan sonra Devlet Matbaası ve Mühendishane matbaası geliyor, ki gerçek matbaacılık bunlarla başlamıştır. Mühendishane matbaasında da 1797-1824 yılları arasında, 27 yıl süresince, sadece 50 eser basılmıştır.[7] Küçük bir senkronizasyon denemesine girersek, aynı yıllarda Mısır'ın ünlü Bulak matbaasında 300 civarında, Fransa genelinde 400 binin üzerinde baskı yapılmıştır. Türkiye'de basılan toplam kitap sayısı 1795-1839 arasında 407'dir.[8] Ayrıca matbaaların sanıldığı kadar ucuzluk getirmedikleri de görülmektedir. Mühendishane matbaasında basılan kitapların fiyatları, orada çalışan personelin bir aylık gelirinden çok daha fazladır.[9] Yazma kitapların fiyatlarına ise daha sonra temas edilecektir.

Matbaadan önce kitap yazma işini üstlenmiş olan hattat ve müstensihler pahalı da olsa bu işi yapıyorlardı. Ancak bazı eserlerin istinsah yoluyla çoğaltılmasına yasak getirilmesi[10] kitap azlığının sebeplerinden sayılabilir.

Biz, öncelikle kütüphane sahibi diyebileceğimiz, kitabı çok olanların durumunu ele almalıyız. Günümüz Avrupa'sında 500 yıllık aile kütüphanelerinin varlığı biliniyor. Bazı soylu aileler, zenginler, derebeyleri ve burjuvaya mensup ailelerden kitap biriktirenler olmuş; bu, nesilden nesile devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak bizde bu şekilde asırlarca yaşayan aile kütüphnaneleri maalesef olmamıştır. Avrupa kadar olmasa da bizde de kitap düşkünleri olmuştur. A. Vefik Paşa, İ. Mahmut Kemal İnal, Ali Emirî, Fuad Köprülü, Seyfeddin Özege, Ağaoğlu Ahmed ve Rıza Nur gibi şahısların zengin kitaplıkları bugün müstakil kütüphaneler olarak yaşamaktadır. Muhallefat defterlerinde bazı çok kitaplı örnekler görmek mümkündür.

Evlerde ve konaklarda bulunan kütüphanelerin bazılarının bu mekanlarda muhafaza edildiği, ancak zamanla türlü sebeplerle dağıldığı biliniyor. Kitaplıkların böylece yok oluşunun önüne geçmek için insanımız vakıflardan yararlanmıştır. Vakıflar, şahıslar ve kurumlar (devlet) kütüphaneler kurmuşlardır. Bu kütüphanelerdeki kitapların sayı olarak zaman zaman salnamelerde kaydedildiğine şahit oluyoruz. Buradan hareketle bu kitaplıklarda kitap sayısının çok az olduğu söylenebilir. İstanbul dışında bazı illerin salnamelerinde kitaplıklar hakkında hiç bilgi bulunmamaktadır. Bazılarında kitaplardan sadece sayıca söz edildiği görülüyor. Konya, Isparta, Antalya, Burdur, Niğde ve Nevşehir gibi yörelerden Konya merkezde 3043 adet kitap beş kütüphaneye dağılmıştır, ki 1300 adedi Mevlana Dergahı kütüphanesindedir.[11] Isparta Halil Hamid Paşa'da 177, Antalya Hacı Mehmed Ağa'da 30, Burdur Derviş Mehmed Ağa'da 1260, Burdur Halil Hamid Paşa'da 72, Niğde Alaaddin Bey'de 51, Nevşehir Damad İbrahim Paşa'da 68 adet kitap olduğu anlaşılmaktadır.[12]

Burada bin adedi aşan kitaba iki kütüphanenin sahip olduğu görülmektedir: Mevlana ve Derviş Mehmed Paşa kütüphaneleri. Gerçekten mevcut kitapların çoğu tarikat mensuplarının ve derviş-meşrep kişilerin elindedir. Onlar da olmasa bütünüyle kitap fakiri kalacaktık. Özellikle bu salnamede bazı kütüphane-

lerin 23, 30, 35 adet kitabı bulunduğuna dikkati çekiyoruz.

Reisü'l-Küttâb Mehmed Raşid Efendi memleketi olan Kayseri'ye yaptırdığı, kendi adıyla anılan kütüphanesi'ne 925 cilt yazma, 18 cilt matbu olmak üzere toplam 943 eser hediye etmiş; daha sonra yapılan ilavelerle bu sayı 1649 adedi yazma olmak üzere 6005 cilde ulaşmıştır.[13]

Kütüphane sahibi başka bir aydınımız olan Ebubekir Ratib Efendi'nin terekesinden 117 cild kitap, 300 harita ve başka eserler satın alınarak Mühendishane kütüphanesine konulmuştur, ki çoğu değerli eserdir.[14] İbrahim Edhem Paşa Kütüphanesi de 300'den fazla eseriyle kayda değer bir kütüphanedir. Bu kitaplar 1894 yılında Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'ne devredilmiştir.[15]

Bir dönemin güçlü adamı olan Hüseyin Avni Paşa'nın terekesinde ise çok daha az kitap vardır. Ancak Paşa'nın konağı yandığı için asıl kütüphanenin de zarar görmüş olabileceği düşünülmektedir. Hepsi yazma olmak üzere beşi *Mushaf* ve birer *Tefsir-i Kadı* ile ta'lik hatlı *Buhari-i Şerif* ele geçen kitaplardır.[16]

Saraylılardan birisi olan Refia Sultan'ın terekesi diğer eşyalar açısından çok zengin olduğu halde sadece 11 cilt kitabının olduğu görülmüştür.[17]

İncelediğimiz 16 adet Şeriye sicilinde bulunan terekelerin kitap açısından en zengini Trabzon'da Hamdi Paşa'ya ait olanıdır.[18] Toplam 173 parça eseri bulunan Paşa'nın 1 İncil, 4 tefsir, 5 sair dinî konular olmak üzere tarih, edebiyat, Fransızca, riyaziye, heyet ve salname kitapları vardır. Osmanlı'nın renkli valilerinden biri olan Canikli Ali Paşa'nın da terekesinde kitap kaydına rastlanılmamıştır. Tereke kaydı tutulduğu esnada Paşa'nın firarî olduğu biliniyor. Acaba daha önceden kitaplarını kaçırmış olabilir mi? Pek sanmıyoruz. Belki bir kütüphaneye vermiş veya vakfetmiş olabilir.[19] Zira, Samsun'un önemli tarihî simalarından Hazinedar-zâde Abdullah Paşa kitaplarını bağışlayarak bir halk kütüphanesi kurmuş, ancak 1929'da bu kütüphane varisleri tarafından dağıtılmış, bilahare 1930'da buradaki yazmaların bazıları Samsun Gazi Kütüphanesi'ne devredilmiştir.[20]

Sinop müftülerinden Mehmed Emin Efendi de terekesi kitap zengini olanlardandır (57 adet). Ancak bu kitapların bir kısmının müftülüğün malı olduğu "Sinop'ta müftü olanlara meşrut olup" ifadesinden anlaşılmaktadır.[21]

Paşalar, müftüler vs. rical böyleydi. Halkın kitaba ilgisine gelince; sicillerde bulunan terekeleri örnekleme metoduna girmeden, tamamen inceleyip çetelesini tutunca ortaya daha üzücü bir manzara çıkmaktadır: Osmanlı tebası (Türkler ve diğerleri) kitap bulundurmamaktadır. Bazı ailelerde *Kur'an-ı Kerim* vardı, ki biz onu diğer kitaplardan ayrı tuttuk. Çünkü halkımız da Kur'an'ı bir kültür aracı olan diğer kitaplardan ayrı tutmuş ve onu bir ibadet aracı olarak kabul etmiştir. Kur'an birçok evde kütüphaneye bile konmaz, çoğu kez bir şeye sarılır ve kıble tarafında yüksekçe bir yere konur ya da asılır. Bazıları belli zamanlarda ibadet maksadıyla eline alır, anlamını bilmeden okur ve yerine bırakır. Bazı evlerde ise üzeri tozlanana kadar kimse eline almaz, kandil gecelerinde tozları silinir, üç kez öpülüp alna götürüldükten sonra tekrar tozlanacağı köşeye konur.

Şeriye sicillerindeki terekelerde kaydı görülen kitaplar hakkında tuttuğumuz listede müderris, müftü, kadı vs. görevi icabı kitap alanlarda ve bazı kitapseverlerde ancak 50-100 civarında kitabın bulunduğu anlaşılıyor. Daha önce bilgi verdiğimiz Hamdi Paşa

(173 kitap) ve Müftü Emin Efendi (57 kitap) dışında beşer-onar kitabı olanlar çok kitaplı kişiler olarak kabul ediliyorlar. Kitap sayısı binlere ulaşan şahısların varlığı ancak son devirde karşımıza çıkıyor.[22] Hatta önemli müstakil kütüphanelerdeki kitap sayılarının 1000-2000 arasında olduğu[23] düşünülürse, şahıs kütüphanelerinin mevcudunun daha az olması gerektiği kolayca anlaşılır.

Kitapların oldukça pahalı olduğu da gözlerden kaçmamaktadır. Mesela Hüseyin Avni Paşa terekesinde bulunan yazmalardan Yakut hatlı Mushaf 12000, Şeyh hattı ile olanı 6000, Feyzullah Efendi hatlı Kur'an ise 2100 kuruştur. Ta'lik hatlı Buhari-i Şerif cildine de 800 kuruş fiyat biçilmiştir. Mukayese için o devirdeki bazı maaşları ve eşya fiyatlarını da verirsek kitapların fiyat durumu daha net anlışabilir. Hüseyin Avni Paşa'nın devrinde sadrazam aylığı ortalama 50.000 kuruştur. Avni Paşa'nın, yani bir seraskerin maaşı da 30-40.000 kuruş civarındadır. Bu durumda terekede fiyatı 800, 1200, 3600, 12000, 600, 7200, 1800, 2100 kuruş olan kitapları düşük gelire sahip orta sınıftakilerin alması çok zordur.[24]

Ahmed Vefik Paşa'nın kütüphanesi.

Başka bir mukayeseyi eşya fiyatlarıyla yapabiliriz. *Vankulu Lügati* 110 kuruş, *Basma Abdurrahim Fetevası* 180, Basma Ali Efendi 90, Yazma Mecmua 100, Yazma *Mülteka'l-Ebhur* 80, Yazma *Kudurî* 25, Yazma *Hocazade* 25 kuruştur. Bu sicilde[25] ayrıca *Kelam-ı Kadim* 300, bir diğeri 100, *En'am* 25 kuruş olarak belirtilmiştir. Aynı sicilde bir kara sığır öküzü 100, kara sığır öküzü çifti 300,[26] dülger yevmiyesi 8, taşçı yevmiyesi 7, taşçı amelesi yevmiyesi 5 kuruş olarak belirtilmiştir.[27]

Samsun'da da benzeri fiyat mukayeseleri yapılabilmektedir. *Kur'an* 400 kuruşa hediyelendirilmiştir. Aynı sicilde 2 sığır ineği 500, 11 koyun 270, 1 camus 400, bir diğeri 100 kuruştur.[28] Fiyatlar arasında kuruş-para ayrımı yapamamaktan dolayı bir yanlış yapılmamışsa vatandaş 20 koyun satıp ancak bir Kur'an alabilir. Bu, en abartılı örnek olsa bile diğer örnekler ve Musa Çadırcı ile Kemal Beydilli'nin verdiği rakamlar da fiyatların yüksek olduğunu gösteriyor. Ustaların 7-8, amelenin 5 kuruş yevmiye aldığı bir toplumda 110 (Vankulu Lügati), 180 (Abdurrahim Fetevası), 80 (Mülteka) kuruş olan kitapları satın almanın imkansızlığı ortadadır.

Kitapların sayısına takılıp kalmak, bu sahada yeterli bilgi vermekten oldukça uzaktır. Zira az diye yakındığımız kitapların türlerini inceleyince daha fazla sükût-ı hayale uğruyoruz. Memleketin ve insanımızın sosyo-ekonomik durumunu ve problemlerini işleyen kitaplara tesadüf etmek gayet zordur.[29] Kitapların tamamına yakını dinî muhtevalıdır. İstisna olarak tarih, edebiyat, devlet işleyişine dair risale veya layihalar ile yıldızname veya melhame gibi adlarla anılan, gerçekten kitap diye adlandırılmaması gereken şeyler yazılmıştır. Yazmalar arasında dinî-tasavvufî muhtevalıların oranı %83'tür.[30] Bunların dışında %9 edebiyat, %6 tarih ve daha sonra fal, cinsellik (bahname) vs. sahada yazılanlar gelir.

Ancak matbaanın devreye girmesiyle oranlarda değişiklik olmuş, edebiyat, diplomasi ve siyaset kitaplarının oranında ciddi bir artış görülmüştür.[31]

İncelenmiş olan illerdeki hanelerin kitap varlığının dökümünü bir arada verirsek, meramımızı daha iyi anlatmış oluruz. İncelenen sicillerde tereke sayıları ile kitaplı terekelerin oranı verilmiştir. Bir örnekle Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın (TDAV) yayınladığı eserde[32] 12 tereke kaydı vardır ve bunların hiçbirinde kitap yoktur.

Hiçbir örnekleme metoduna girmeden önümüze gelen bütün terekelerin incelenmesiyle listede görülen 528 ailenin sadece 36'sında kitap vardır. Bu %6,8'lik bir oran gibi görülüyorsa da ailelerin 28'inde sadece *Kur'an* bulunduğundan biz *Kur'an*'ı diğer kitaplardan ayırdığımız için aslında bu oran 2,2'lere inmektedir. Özetle *Kur'an* sayılmazsa 18-19. yy.'larda Osmanlı ailesi Karadeniz illerinde %2,2 oranında kitaba sahiptir. Bazı kişilere kitapların görevleri gereği devlet tarafından verildiği düşünülürse gerçek kitaplı aile oranını %2 olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.

Bu rakamlardan hareketle insanımızın kitap okumadığını söyleyebiliriz. Nitekim ünlü bestekâr ve müzikolog III.Selim'in bile Ruznamesi'ne kitap okuduğuna dair bir not düşülmemiştir.[33]

Bazı illerimizdeki hane başına kitap sayısını listeyle şöyle verebiliriz:

TDAV (Muhtelif illerden rasgele terekeler)	0/12 (genel)
Sinop Ş.S. h.tarih:1270	3/26 (genel)
Sinop Ş.S. h.t. 1149	0/6 (Müslim-erkek)
Samsun Ş.S. h.t. 1267	2/7 "
Samsun Ş.S. no: 1272	4/82 "
Samsun Ş.S. no: 1763	4/65 "
Samsun Ş.S. no:1775	0/10 "
Samsun Ş.S. no: 1760	7/98 "
Samsun Ş.S. h.t. 1285	4/61 "
Samsun Ş.S. t. 1292	2/43 (Genel)
Trabzon Ş.S. no:42/2081	6/63 (Müslim-erkek)
Trabzon Ş.S. no: 1964	2/14 "
Giresun Ş.S. t. 1275-76	0/26 "
Çorum Ş.S. t. 1285-1290	2/15 "
Toplam	36/528

İncelenen terekelerde fal kitabı ve bahnameye tesadüf edilmemiştir. Ancak bahnamelerin -belki- utanıldığı için kadı huzuruna getirilmemiş olduğunu sanıyoruz. Ne kadar çok veya az olduğuna bu araştırma safhasında hükmedemiyoruz. Fal kitaplarına gelince; onlar da terekelerde görülmedi. Ancak çevremizde, köylerde Osmanlı nesli diyebileceğimiz yaşlılar arasında sıkça adı duyulan Yıldızname, Melhame, Falname vs. ad altında kitapların varlığını biliyoruz.[34]

Bunlardan Melhameler gelecekle ilgili haberlerin yer aldığı kitaplardır. Bu tür kitaplara aslında kehanet kitapları demek daha doğru olur.[35] Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Karadeniz bölgesinde de bu tür kitapları kaynak göstererek gelecekle ilgili haberler verdiklerini iddia eden kişilere sıkça rastlanmaktadır. İbn Haldun gelecekten haber verme işinin basit bir çıkarcılık olduğunu söylemesine ve bunlara inananları "zayıf akıllılar" diye suçlamasına rağmen[36] bu tür kitaplara inanan, okuyan ve bunları Türkçe'ye çevirenler çıkmıştır.[37]

SONUÇ

a) Toplumumuzda kitap sayıca çok azdır. Oran olarak %2,2'ler söz konusudur ve bunun bir kısmı dini eserlerdir.

b) Konu başlığı olarak da kitap piyasası çok fakirdir. Dini kitapları çıkarırsak geriye halkın, devletin ve belirli toplum kesimlerinin sosyo-ekonomik veya siyasi-kültürel problemlerini gündeme getiren eserler yok denecek kadar azdır. İstisna olarak birkaç layiha, risale veya telhis sayılabilir.

c) Kitaplar çok pahalıdır. Bir çok memur ve işçinin aylık maaşının kat kat üstündedir. Ancak paşalar, serasker veya vezirler gelirleriyle rahat kitap alabilirler. Özellikle yazmalar Osmanlı alt ve orta sınıfının ulaşamayacağı kadar pahalıdır. İlk yıllarda matbaa eserleri de, sanıldığının aksine, pahalıdır.

d) Kitap sahipleri mesleği icabı kitap alanlardır. İlmiye dışındakilerin kitap biriktirdikleri nadirattan sayılmalıdır. Altınlı, gümüşlü, ipekli nice zengin muhallefat içinde kitap sahibi zata pek rastlamadık.

e) Osmanlı'nın gayrimüslim tebasında da kitap görülememiştir. Ancak onların dinî-kutsal kitaplarını müslüman *kadı*nın huzuruna getirmek istemedikleri, kendi cemaatleri içinde kitapların miras veya tesbit işini hallettikleri düşünülebilir. Zira oldukça politize oldukları 19. asırda hiç olmazsa "millî"(!) davaları ile ilgili kitaplar çıkabilirdi. Böyle kitaplara tesadüf etmedik. Bu sebepten dolayı gayri müslim ailelerin terekelerini hesaba almadık. Eğer onlar da ortalamaya dahil edilseydi kitap oranı daha aşağıya çekilebilirdi.

f) Kadınlarda da kitap çok azdır. En kültürlü yörelerimizden biri olan Eyüp sicillerindeki terekelerde bir kadının bir Mushaf'ı çıkmıştır.[38] Bizim incelediğimiz terekelerde de sadece 3 kadında kitap bulunduğu görülmüş, bu sebeple kadın terekeleri listeye alınmamıştır. Eğer kadın terekeleri de listeye ilave edilseydi incelenen tereke sayısı 528'den 650-700'e çıkacak; kitaplı aile sayısı da sade 3 adet yükselecekti.

Bizim bütün bunlardan anladığımız kitaplarımızın sayıca ve konu başlığı açısından çok az olduğudur. Kütüphanelerimiz de şahıs kitaplıkları da bunu gösteriyor. Ancak aynı ölçüde kültürsüz olduğumuza da hükmedilirse haksızlık yapılmış olmaz mı? Zira bizim medeniyetimiz bilgi ve fikirleri halka aracılarla taşımayı seviyordu. Bu aracılar tarikat mensupları ve cami (din) görevlileridir. Kurum olarak tekke ve camiler adeta birer halk okulu olarak çalıştılar. İlber Ortaylı 19. asırda İstanbul'da 300 adet tekke ve benzeri kurumun bulunmasını buna örnek bir zenginlik olarak gösteriyor.[39]

---

1 Will Durant, *İslam Medeniyeti*, Tercüman 1001 Temel Eser, (Basım yeri ve yılı yok), s. 88-89.

2 Bu konuda güzel bir istisna: İsmail Erünsal, *Türk Kütüphaneleri Tarihi II*, Ank. 1991.

3 Necdet Sakaoğlu, "Osmanlı'da Kültür Kurumları", *Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü*, Yapı-Kredi Yayınları, İst. 1995, s. 166.

4 Günümüzde kitaba ulaşmanın kolaylığı Osmanlı dönemi ile elbette mukayese edilemez. Türkiye'yi bunun için Osmanlı yerine çağdaşlarıyla karşılaştırmalıyız: Türkiye'de 1990'ların başlarında üniversite kütüphanelerine yılda 20.000 kitap ve dergi girerken, bu rakam Japonya'da 7.282.000'dir, Bkz. Taha Akyol, "Mesela İran", *Pazar Postası*, 30 Nisan 1994.

5 Zafer Toprak, "Osmanlı Kültür Kurumları", s. 156.

6 İlber Ortaylı, "Osmanlı Kültür Kurumları", s. 151-152; Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İst. 1978, s. 58-59.

7 Kemal Beydilli, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane, Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi* (1776-1826), İst. 1995, s. 259.

8 Jale Baysal, *Müteferrika'dan I.Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar*, İst. 1968 (nakil. K. Beydilli)

9 K. Beydilli, "Osmanlı Kültür Kurumları", s. 160.

10 Bazı değerli ve az bulunur kitapların sadece kendilerinde bulunmasını isteyen kişi ve kurumlar bu tür eserlerin çoğaltılmasını istemiyorlardı. Bkz. N.Sakaoğlu, "Osmanlı Kültür...", s. 166.

11 *Konya Vilayet Salnamesi* 1307, s. 220.

12 Aynı salname, s. 221-222.

13 A.Vehbi Ecer, "Kayseri Raşid Efendi Kitaplığı'nda Türk Tarihi ile İlgili Yazma Eserler", *Milli Kültür* I-6 (1977), s. 32-33.

14 K. Beydilli, Mühendishane, s. 284.

15 Havva Koç, "Bir Belge Işığında İbrahim Edhem Paşa ve Ailesi Hakkında Hatırlamalar", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İst. 1993, s. 29.

16 Musa Çadırcı, "Hüseyin Avni Paşa'nın Terekesi", *Belgeler* XI-XV, s. 149.

17 Ali Akyıldız, *Mü'min ve Müsrif Bir Padişah Kızı Refia Sultan*, İst. 1998, s. 165.

18 Trabzon Ş. S. 42/2081, vr. 2-A, hüküm 2.

19 Rıza Karagöz, *Canikli Ali Paşa*, Samsun 1998 (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s. 180-203.

20 M.Emin Yolalıcı, *Samsun Eşrafından Hazinedarzade Esseyyid Abdullah Paşa'nın Terekesi*, Samsun 1987, s. 15.

21 Sinop Ş.S. no: 1270, h: 43.

22 Mesela A. Vefik Paşa için anlatılan bir anekdot bu konuda bir fikir vermektedir: Paşa, kitaplığını görüp hayran kalan ve bir akşam okumak için kitap isteyen misafirine "Ben bu kütüphaneyi, öyle bir akşam okuyayım diye ödünç aldığım kitaplarla kurdum" diyerek misafirinin isteğini geri çevirmiştir.

23 İsmail Erünsal, "İslam Medeniyetinde Kütüphaneler", *Doğuştan Günümüze İslam Tarihi XIV*, İst. 1989, s. 296.

24 M. Çadırcı, s. 149.

25 *Sinop Ş.S.*, no: 1270, h: 6.

26 Aynı sicil, h: 7.

27 Aynı sicil, h: 32.

28 *Samsun Ş.S.* no: 1763.

29 Bizde divan edebiyatının halktan kopuk ve sosyal muhtevadan mahrum olduğu görüşü bazı aydınlarca tekrarlanıp durulur. Halbuki divan edebiyatına çağdaş olan kitapların muhtevalarına bakılacak olursak, bu edebiyat o devrin kitapları karşısında âdeta "sosyal içerik" nümuneleri ile dolu bulunur. Demek istediğimiz aydınların yazdıkları kitapların birkaç konuda toplanmasına karşılık şairler her türlü problemi dile getirmişlerdir. Bunlardan birkaç örnek aşağıda verilmiştir:

Kınalızade Ali Çelebi

İmrenme görüp mîve-i bağın ümeranın
Kim sular anı gözleri yaşı fukaranın

Müezzin Hüdâî-i Atîk

Hırlaşır, bir lâşeye üşmüş nice yüz bin kilâb
Biz de pay almak için geldik bu kavgaa üstüne

Fuzûlî

Selâm verdim rüşvet değildir deyu almadılar

Nâbî

Ebnâ-yı dehr her hünere âferin verir
Yâ Rab bu âferin ne tükenmez hazinedir

Yenişehirli Hüseyin Avni

Avnî, nice ibrâz-ı kelâm eylesün adem
Bir yerde ki, hak söyleyeni dâra çekerler

Bülbül Hasan Andelibî

Eline zer alup varsan "Efendi gel buyur" derler
Eğer destin tehî varsan efendiyi "uyur" derler

Örnekler çoğaltılabilir. Rüşvet, zulüm, müdahane, yalan ve her türlü adaletsizlik lanetlenmiştir. Ama kitap piyasası dinî kitapların dışında "kısır" kalmıştır.

30 Arapça gramer ve lügat kitapları ile Mevlid gibi edebî eserleri dinî kategoride değerlendirdik. Zira bizim halkımız Arapça lügatleri din eğitimi için gerekli görür. Mevlid de tamamen dinî kitap (ilahiler gibi) kabul edilir.

31 Bu dönemle ilgili oranlar üzerinde çalışmadık. Biz daha ziyade ailelerin elindeki kitaplara yer vermiş bulunuyoruz. Matbu eserlerle ilgili bibliyografyalar ve araştırmalar çoktur. Mesela Baysal ve Erünsal'ın kitaplarına bakılabilir.

32 *Şeriye Sicilleri*, İst. 1988.

33 N. Sakaoğlu, "Osmanlı Kültür Kurumları", s. 163.

34 Giresun yöresinde bazı "eski derin hocaların" Melhame denen kitaplara sahip oldukları ve bu kitaplara bakarak gelecekten -guya- isabetli haberler verdikleri halk arasında çok yaygın olarak anlatılmaktadır.

35 Ayrıntılı bilgi için bkz.: D.B.Macdonald, "Melhame", *İA VII*, s. 659-661.

36 İbn Haldun, *Mukaddime II*, İst. 1991, s. 184-222.

37 Bu tür eserlerden biri olarak Cevrî İbrahim Çelebi'nin Melhamesi gösterilebilir. Bu eserin Atatürk Üni. Seyfeddin Özege kitaplığında, Milli Kütüphane ve İstanbul kütüphanelerinde yazma ve matbu nüshaları vardır. Ayrıca Tiflisli Ebul Fazl Hüseyin Arapçadan Farsçaya bir Melhame çevirmiştir. Ayasofya Ktbh. no: 2705. Cevrî nüshasından istinsah edilen yazma nüsha Giresun'da bir yakınımızda bulunmaktadır.

38 Tülay Artan, *18.Yüzyıl Kadı Sicilleri Işığında Eyüp'te Sosyal Yaşam*, İst. 1998, s. 58-59.

39 Bkz.: İ.Ortaylı,"Osmanlı Kültür Kurumları", s. 153.